

M É T H O D E
POUR APPRENDRE
L E D E S S I N ,

OU l'on donne les Regles générales de ce grand Art, & des préceptes pour en acquérir la connoissance, & s'y perfectionner en peu de tems :

ENRICHIE de cent Planches représentant différentes parties du Corps Humain d'après RAPHAEL & les autres grands Maîtres; plusieurs Figures Académiques dessinées d'après nature par M. COCHIN; les proportions & les mesures des plus beaux Antiques qui se voient en Italie, & quelques études d'Animaux & de Payfage.

Par CHARLES-ANTOINE JOMBERT.



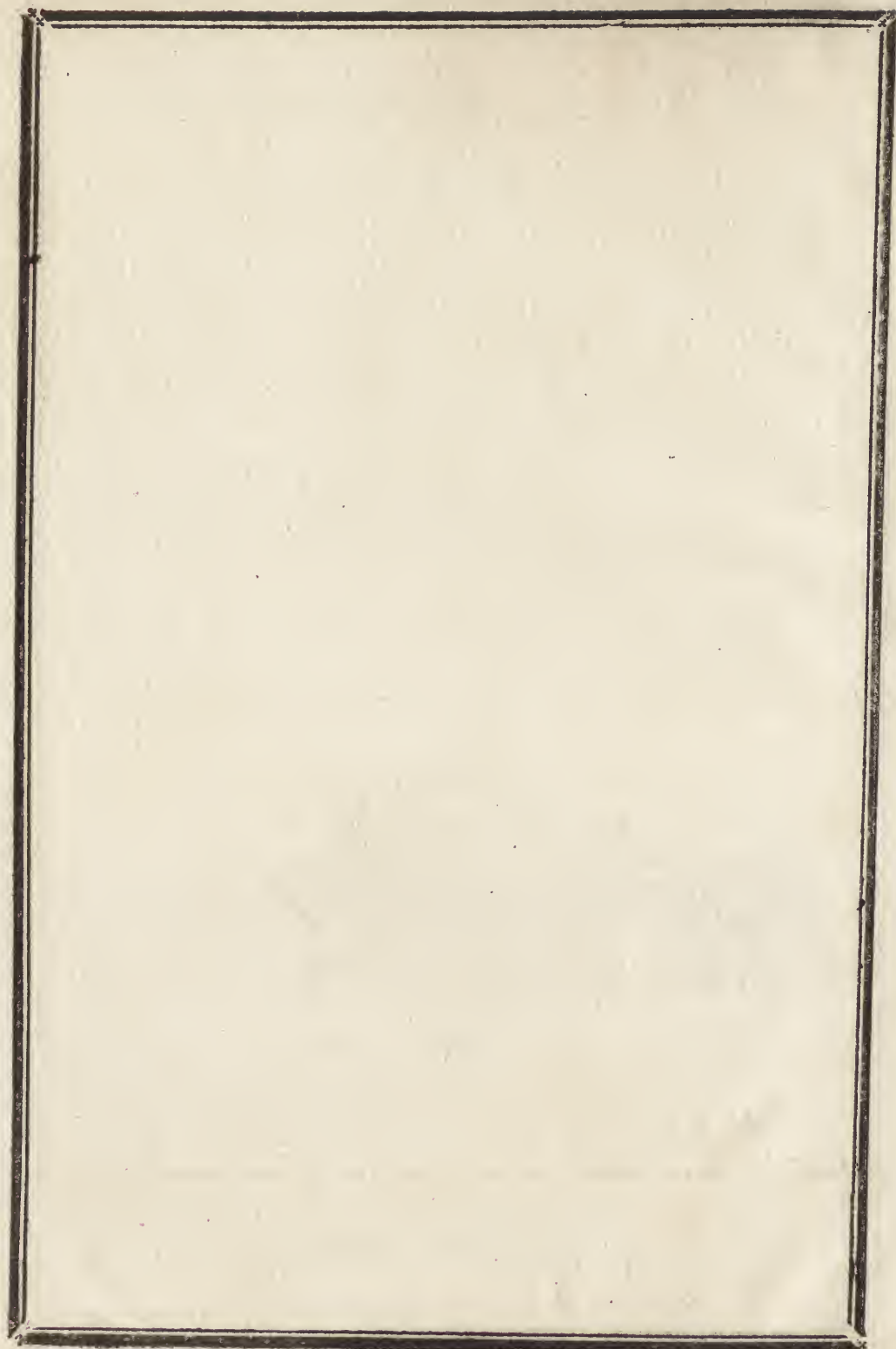
A PARIS, RUE DAUPHINE,
Chez ALEX. JOMBERT jeune, Libraire, Successeur de CHARLES-
ANTOINE JOMBERT, son Pere.

M. D C C. LXXXIV.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

1784

1784
1784
1786



P R É F A C E.

IL y a déjà tant de Livres pour apprendre le Dessin, qu'il sembleroit inutile d'en augmenter encore le nombre. En effet, il n'y a presque point de Peintre ni de Graveur un peu habile, qui n'ait donné quelque Recueil d'*Etudes* de têtes, pieds & mains, & même de figures entières, soit nues ou habillées, sous le titre de *Livre à dessiner*. Chacun connoît ceux de *Laireffe*, de *Bloëmart*, de *Gerard Hoet*, de *Bisschop*, de *Sandart*, de *le Clerc*, les *Etudes de Wauteau*, & une infinité d'autres qui se trouvent inférés dans les œuvres des grands Maîtres. Il est vrai qu'on doit moins les regarder comme des Livres, que comme des Recueils d'Estampes propres à former la main & le goût des personnes qui veulent s'exercer dans l'Art du Dessin: car, à l'exception de ceux de *Laireffe* & de *Hoet*, il n'y en a pas un qui ait seulement une page de discours, ni le moindre élément du Dessin.

Il parut en 1740 un Livre sous le titre de *Nouvelle Méthode pour apprendre à dessiner sans maître*, accompagné d'une grande quantité de Planches dessinées & gravées par *Abr. Bosse*. On y avoit ajouté un Recueil de Vignettes & quelques Académies faites d'après nature par *M. Cochin*. Quoique le discours en fût fort abrégé, & qu'il y eût même des Chapitres entiers qui n'avoient point de rapport à l'Art du Dessin, ainsi que beaucoup de Planches peu intéressantes & de mauvais goût, le peu de principes qui s'y trouvoient rassemblés furent assez goûtés des Artistes & des amateurs pour procurer le débit de toute l'édition, & il n'en reste plus actuellement aucun Exemplaire. On a donc pensé qu'on feroit plaisir à ces mêmes personnes en composant un nouvel ouvrage sur le plan de l'ancien, & en donnant en même-tems plus d'ordre & détendue aux principes qui peuvent faciliter aux jeunes gens l'étude de ce grand Art. On a supprimé toutes les Planches gravées anciennement par *Bosse*, qui étoient pour la plûpart assez mal dessinées, & l'on y a substitué des *Etudes* en grand de têtes, & autres parties du corps humain, tirées des tableaux des plus grands Maîtres d'Italie, tels que *Raphaël*, les *Carraches*, le *Dominiquin*, le *Guide*, &c. Ainsi l'on a lieu d'espérer que le choix que l'on a fait de leurs plus beaux morceaux pour les faire graver, & les préceptes que l'on donne

aux Commençans pour les diriger dans leurs études , rendront ce Livre d'une plus grande utilité que tous ceux qui ont paru jusqu'à présent sur cette matiere. On n'ignore pas qu'il y a bien des choses qui se démontrent mieux & plus facilement par la pratique & l'opération manuelle que par de longs discours. On sçait aussi qu'un habile Dessinateur , le porte-crayon à la main , est plus en état d'instruire ses élèves & de leur apprendre les élémens de son Art , que le Livre le plus détaillé & les raisonnemens les mieux démontrés : mais on doit considérer que la lecture de cet Ouvrage , loin d'exclure les instructions qu'on peut recevoir d'un habile Maître , contribuera au contraire à leur en rappeler l'idée si elle venoit à s'échapper de leur mémoire. D'ailleurs combien de lieux éloignés des grandes Villes , & même combien de Villes de Province où l'on est totalement dénué du secours des Maîtres , & où de jeunes gens qui voudroient apprendre à dessiner , ne trouveroient personne qui fût capable de les conduire ou de leur indiquer la route qu'ils doivent suivre dans leurs études ! On est trop heureux alors de trouver quelque livre qui puisse suppléer au défaut d'un Maître ; & il n'est pas douteux que celui-ci seroit d'un grand secours en pareille conjoncture.

Après avoir fait sentir l'utilité de cet ouvrage , il ne nous reste plus qu'à rendre compte du plan que l'on s'y est proposé , & de l'ordre qu'on a tenu dans les instructions que l'on y donne aux Commençans ; & comme la Table des Chapitres , qui est à la fin du Livre , est presque suffisante pour mettre le Lecteur au fait de ce qui y est contenu , nous nous contenterons d'exposer ici en abrégé ce qui fait l'objet de chacun d'eux en particulier.

Cet Ouvrage est divisé en huit Chapitres. Le premier traite de la structure du Corps humain. On y donne une idée générale de l'Anatomie qui a paru suffisante pour mettre un Dessinateur à portée de connoître tous les mouvemens & la disposition des muscles , ainsi que la structure & l'emmanchement des os qui soutiennent toute cette machine. Il lui sera facile de se mettre au fait de ce qu'il est obligé d'apprendre de cette science , si en lisant avec attention ce qu'on en dit ici , il jette en même-tems les yeux sur les six premières Planches , qui représentent un squelette & un écorché , vus de différens côtés. Ces gravures sont faites d'après les Planches originales dessinées par *le Tuien* , pour le Livre d'Anatomie de *Verzale*.

On rapporte dans le second Chapitre les proportions du Corps Humain , suivant les principaux Auteurs qui ont écrit sur cette

P R É F A C E.

matiere. On convient que ce que l'on dit ici peut être regardé plutôt comme un objet de pure curiosité, que comme une chose nécessaire pour l'instruction des jeunes gens ; mais il peut se rencontrer plusieurs personnes qui seroient tentées de faire à cette occasion les mêmes recherches que nous avons faites, & nous croyons leur rendre un vrai service en leur épargnant la fatigue de parcourir tant de volumes pour acquérir une connoissance aussi superficielle. On trouvera donc rassemblé dans ce Chapitre tout ce qu'il y a de plus curieux & de plus instructif sur ce sujet.

On entre en matiere dans le troisieme Chapitre : il a pour objet l'étude du Dessin. On y traite d'abord des dispositions qu'on doit y apporter, & de la maniere dont il faut s'y prendre pour y faire quelque progrès. Pour cet effet, à la suite des Planches d'Anatomie dont on vient de faire mention, on donne des regles pour les mesures du Corps Humain, & des Etudes de ses différentes parties, dessinées le plus en grand qu'il a été possible. On prouve dans ce Chapitre la nécessité qu'il y a de terminer ses dessins, & de s'accoutumer de bonne heure à bien finir les têtes, pieds & mains de ses figures. On y enseigne quelques pratiques pour profiter dans ses études, & l'on finit par celle d'après le modele, & par la maniere dont on peut corriger la nature.

Le Chapitre quatrieme contient plusieurs détails sur la pratique du Dessin, & l'on y explique différentes manieres de dessiner, soit au crayon ou à la plume, soit par le moyen du lavis & des couleurs. On y parle des divers papiers sur lesquels on peut dessiner, des crayons dont on se sert, des plumés, &c. On y indique la maniere dont on doit préparer un dessin, ce qu'on entend par *esquisser*, par quel moyen on peut se rendre le coup d'œil juste & se faciliter l'exécution de la main. Enfin l'on y établit des regles pour ombrer de bon goût un dessin, suivant les manieres les plus usitées, soit en grainant, soit en hachant, ou en estompant, soit en se servant de la plume ou du lavis.

Le cinquieme Chapitre est un des plus interressans de cet Ouvrage. On y expose les proportions des plus beaux Antiques qui se voient en Italie ; on y détaille jusqu'à leurs plus petites mesures ; on y rend un compte exact & impartial des beautés de chacun de ces chefs-d'œuvres qui font l'étonnement de tous les Artistes & des personnes qui ont de la connoissance dans le Dessin. Les Partisans outrés de l'Antiquité, accoutumés à admi-

rer aveuglément & sans aucun examen, tout ce qui en porte le caractère, seront peut-être scandalisés de voir qu'on expose ici trop librement son sentiment sur des monumens si respectables, & de ce qu'on a osé y remarquer quelques défauts. Mais il est bon de les prévenir que nous ne disons rien de nous-mêmes dans ce Chapitre, & que les jugemens qui y sont portés sur ces merveilles de l'Art nous ont été communiqués par des Artistes d'un mérite supérieur, qui ont fait un assez long séjour en Italie pour pouvoir les apprécier à leur juste valeur, & qui sont aussi en état d'en connoître les défauts, que d'en sentir les beautés. Les figures au trait que l'on en trouve ici ont été dessinées sur les lieux, & mesurées par ordre du Roi, pour servir d'instruction aux élèves de l'Académie, par J. B. Corneille, Peintre célèbre; c'est ce même Artiste qui les a aussi gravées à l'eau forte, telles qu'on les donne ici: c'est pourquoi l'on peut compter sur la justesse & la précision des mesures qui y sont marquées.

Le sixieme Chapitre renferme les préceptes les plus utiles qu'on puisse donner à de jeunes Dessinateurs pour parvenir à imiter avec quelque succès les diverses productions de la nature. On y enseigne l'ordre qu'on doit tenir dans ses études, les connoissances nécessaires à un Peintre pour parvenir à la perfection de son Art, en quel tems on doit se livrer à l'étude du modele & à celle d'après l'Antique. On y expose la nécessité qu'il y a d'apprendre de bonne heure la science du coloris: on y dévoile la magie du *clair obscur*, si nécessaire dans un tableau, ou dans un dessin, pour en faire valoir la composition. On y traite ensuite des draperies de différente nature, du choix & de la disposition de leurs plis, & de l'étude qu'on en fait d'après le *mannequin*. On dit enfin quelque chose de l'étude qu'on doit faire des Animaux pour les rendre avec plus de vérité, & l'on passe à celle du Paysage, lequel étant susceptible d'une variété infinie, exige aussi une étude particulière & un travail différent, suivant la nature des divers sujets qu'on veut représenter.

Le Chapitre septieme contient diverses pratiques ou inventions mécaniques pour copier un Dessin, qui seront très-utiles aux personnes qui ne savent que très-peu ou point du tout dessiner. On y enseigne la maniere de piquer, de poncer, de calquer un Dessin, de le prendre à la vitre, au voile, &c. on y parle ensuite de la réduction de grand en petit & de petit en grand, ce qui se fait par le moyen des carreaux que l'on trace en pareille quantité sur l'original & sur la copie que l'on veut

faire , ou bien avec le secours de quelques instrumens de Mathématique qui sont détaillés & expliqués dans ce Chapitre.

Le huitieme & dernier Chapitre est extrait de *l'Essai de Perspective* par M. *s'Gravesande*, très-connu par ses Ouvrages. Cet illustre Mathématicien donne à la fin de ce petit Livre , qui est devenu extrêmement rare , la description de deux chambres obscures portatives qui paroissent fort curieuses. Plusieurs habiles Artistes en ont même fait usage avec beaucoup de succès pour dessiner & peindre des vues de Bâtimens , des Paysages , ou toute autre chose. Nous avons cru ne pouvoir mieux terminer cet Ouvrage sur le Dessin , qu'en les rapportant ici avec leurs développemens , & en expliquant la maniere de s'en servir pour dessiner des vues , copier des tableaux , faire des portraits , &c. On a ajouté à la fin de ce chapitre la description & la figure d'une troisieme chambre obscure qui a la forme d'un gros livre , & qui est beaucoup plus simple & plus portative que les deux autres.

Voilà tout ce qu'on avoit à dire sur ce qui est contenu dans cet Ouvrage , qui est d'ailleurs accompagné de cent Planches , dans lesquelles on a donné divers exemples de toutes les parties du Dessin dont il est fait mention dans le discours. On y trouvera sur-tout beaucoup d'Études de têtes dessinées en grand , des Académies dessinées d'après nature , la représentation des statues antiques dont il est parlé dans le cinquieme Chapitre , avec toutes leurs mesures & leurs divisions , & enfin quelques Etudes d'Animaux & de Paysages. Comme on n'a employé que d'habiles gens pour la gravure de ces Planches , & qu'on n'a rien épargné pour l'exécution de cet Ouvrage , on a lieu d'espérer que le Public lui fera un favorable accueil. Enfin l'on aura rempli l'objet qu'on s'étoit proposé , si ce Livre peut être de quelque utilité aux personnes pour qui il est composé.





MÉTHODE



MÉTHODE

POUR APPRENDRE

LE DESSIN



CHAPITRE PREMIER.

De la Structure du Corps Humain.

LE Dessin est l'ame de la Peinture, et la première des connoissances que doit posséder celui qui se destine à cette noble profession. Il donne non seulement le trait

2 METHODE POUR APPRENDRE

extérieur de tous les corps, mais encore il exprime la différence de leurs superficies et les apparences visibles de la matière dont ils sont composés. En caractérisant les divers mouvemens des muscles, il fait paroître plus ou moins d'effort dans chaque partie du corps humain, suivant les actions fortes ou foibles qu'on veut représenter : il indique par les diverses altérations du visage, les différentes passions dont l'ame est intérieurement agitée ; enfin il peut représenter tous les objets de la nature sans le secours de la variété des couleurs.

Avant que d'entrer en matière, il est à propos d'expliquer premièrement ce que c'est que le Dessin ; nous tâcherons ensuite de donner les moyens les plus faciles pour s'y perfectionner. Le Dessin est la proportion des traits et la convenance entr'eux pour représenter les choses visibles, comme elles sont, ou comme elles doivent être dans leur plus grande perfection ; ainsi le Dessin peut être considéré premièrement comme une faculté de l'entendement, qui consiste dans l'intelligence de la belle proportion, secondement comme une science pratique qui dirige les opérations de la main ; lorsqu'elle se propose d'imiter les divers objets de la nature dans leurs proportions. Cette science ne s'acquiert que par beaucoup d'exercice et par une longue application ; et comme il seroit impossible à un Peintre d'apprendre par le détail les proportions de tous les corps visibles, dont la variété est infinie, il lui suffit de s'exercer sur les plus accomplis, parce que connoissant la beauté de ceux-ci, il comprendra facilement celle de tous les autres.

Le Corps humain étant l'ouvrage le plus parfait de la nature, et ce qu'il y a de plus difficile à imiter fidèlement, on doit commencer ses études par en apprendre les proportions. Pour cet effet, il est nécessaire d'avoir une connoissance générale de l'*Anatomie*, qui se divise en *Ostéologie* et en *Myologie*. L'*Ostéologie* nous expose la structure des os qui soutiennent cette machine mouvante et animée, et la *Myologie* nous rend compte

des différens muscles qui en lient ensemble toutes les parties, & qui servent à la mouvoir & à l'affermir dans toutes sortes d'attitudes. Il n'est pas nécessaire pour cela que les jeunes Dessinateurs fassent un Cours d'Anatomie, ou qu'ils s'exercent à la dissection d'un cadavre, comme les personnes qui se destinent à la Chirurgie ou à la Médecine; mais il leur suffira d'avoir devant les yeux des squelettes & des écorchés d'une grandeur raisonnable, dessinés de divers côtés, avec le nom des os & des principaux muscles écrits à côté, & l'explication de leurs divers usages, comme on en peut voir aux planches 1, 2, 3, 4 & 5.

» Le Peintre qui aura l'intelligence de la nature des
 » nerfs, des muscles, & des tendons, (dit Leonard de
 » Vinci,) sçaura bien connoître dans le mouvement
 » d'un membre combien de nerfs y concourent, & de
 » quelle sorte, & quel muscle venant à s'enfler est cause
 » qu'un nerf se retire, quelles cordes & petits ten-
 » dons se ramassent & environnent le muscle. Il se gar-
 » dera bien de faire comme certains Dessinateurs, qui
 » en toutes sortes d'attitudes font toujours paroître les
 » mêmes muscles aux bras, au dos, à l'estomach, &
 » aux autres membres ».

*De l'Ostéologie, ou de la connoissance des Os. Planches
 1, 2, & 3.*

Lorsqu'on examine avec attention la structure d'un squelette, on en voit toutes les parties disposées de manière à se servir de soutien les unes aux autres, & à s'entraider mutuellement dans les différens mouvemens dont cette machine est susceptible. Toute cette charpente semble avoir été uniquement formée pour servir de base & d'appui à la tête qui doit la conduire, & qui

4 METHODE POUR APPRENDRE

pour ce effet est placée à l'endroit le plus éminent. Cette tête est donc comme assise sur une colonne formée de plusieurs os qu'on appelle *vertèbres*. Ce sont des os entassés les uns sur les autres, aplatis du côté de leurs jointures, & liés par des cartilages pour en rendre le mouvement plus souple. Cette colonne descend le long de l'*échine*, depuis la tête, & s'appuie sur une espece de joug, composé de plusieurs os bien liés ensemble, auxquels sont emboîtés les os des cuisses. A chacun de ceux-ci sont attachés deux os, dont la jambe est composée, & qui vont se joindre à ceux des pieds pour soutenir toute la machine quand l'homme est debout.

Pour revenir à cette colonne sur laquelle la tête s'appuie; la partie qui est immédiatement sous la tête, s'appelle *le col*. Au bas du col il y a des os aplatis & courbés, comme de petits arcs, qui prennent naissance aux premières vertèbres de l'échine, & qui vont se joindre pardevant à un os appelé *sternum*, & vulgairement *brechet*. Les os qui sont attachés aux vertèbres suivantes, & qui reviennent aussi pardevant se joindre au brechet, ont la même courbure que les précédens, mais ils ont plus de circonférence: se sont ceux qu'on appelle les *grandes côtes*. Au-dessous de ces grandes côtes il y en a encore d'autres qui sortent de chaque côté des vertèbres inférieures, mais qui ne vont point se réunir au brechet: on les appelle les *fausses côtes*. Ainsi il y a douze côtes de chaque côté, sept grandes ou vraies, & cinq fausses, ce qui fait en tout le nombre de vingt-quatre côtes.

Au même endroit qui sert de base au col, il y a sur le devant deux os qui sont aussi un peu pliés de chaque bout; on les nomme les *os traversiers*, où les *clavi-*

cules. Par un bout ils sont attachés au brechet, & par l'autre ils vont se joindre, chacun de son côté, aux *omoplates*, qui étant des os plats & fort larges, couvrent les premières côtes par derrière. C'est à ces os traversiers & aux omoplates joints ensemble, que sont les emboîtures des deux épaules, où les os des bras sont inférés. A ces os des bras sont attachés ceux du coude, qui sont doubles; celui qui est du côté du pouce s'appelle *radius* ou le rayon: l'autre, qui est du côté du petit doigt se nomme *cubitus* ou l'os du coude: à ces deux os sont attachés les deux mains.

Des Muscles & de leur usage. Planches 4, 5, & 6.

Toute cette machine qui compose le corps humain se remue par le moyen des muscles qui font avancer ou retirer les os auxquels ils sont attachés. Ces muscles sont des chairs tissues de fibres & de membranes: ils sont de forme différente, mais ils grossissent toujours du milieu, & leur extrémité ou queue aboutit aux tendons avec lesquels se font les mouvemens volontaires. Ces muscles étant placés les uns auprès des autres sur les os, reçoivent leur substance par les artères, & les esprits animaux leur sont envoyés par les nerfs; de sorte que venant à s'enfler, ils s'accourcissent & font mouvoir les membres diversément, leur faisant prendre différentes formes, & causant des bosses ou des enfoncemens suivant la variété de leurs actions. Ces bosses & ces enfoncemens sont adoucis par une peau unie, mais épaisse, qui couvre tout le corps, s'élevant en des endroits plus qu'aux autres, de sorte qu'il y en a où à peine peut-on reconnoître les muscles qui sont dessous.

Les principaux muscles qui font mouvoir les os &

les membres, & qui leur donnent ces différentes formes qu'on y reconnoît, sont ceux-ci. Lorsque le col & le *coffre* sont vus par devant, on remarque les deux *mastoïdes*, qui prenant leur origine vers le derriere de l'oreille, vont se terminer par leurs tendons à la jonction des clavicules. Ils paroissent plus ou moins, suivant le mouvement du col, & selon l'âge & le sexe des personnes.

Les *deltoïdes*, un de chaque côté, couvrent les emboîtures des os des bras & des omoplates. Ces muscles naissent des clavicules par devant, & des omoplates par derriere, & vont s'attacher à l'os du bras pour l'élever au besoin. Les deux *pectoraux* naissent du sternum & de quelques-unes des côtes jusqu'à la huitieme, & vont s'attacher aux os du bras, qu'ils amènent vers l'estomach.

Le *rectum*, ou muscle droit ferme tout le devant du *coffre*: il est divisé en deux par la ligne blanche, qui est une bande nerveuse, qui regne depuis le sternum jusqu'au bas du ventre, où elle va s'attacher, passant par le nombril. Ce muscle est encore traversé par six autres bandes; savoir, trois au-dessus du nombril, & trois au-dessous, de sorte qu'il semble comme un chassis à plusieurs panneaux. Au reste ce muscle paroît diversement dans le naturel, & les Anciens l'ont traité différemment.

De chaque côté du *rectum* il y a un muscle appelé l'oblique externe, qui naît de la sixieme & de la septieme côte, & va s'attacher aux os du joug, ou *os des îles*, qui forment les hanches. Il s'attache aussi d'un côté par un tendon à la ligne blanche, & de l'autre avec un autre muscle nommé le *grand dentelé*, avec lequel il se joint en maniere de tenailles, l'un entrant dans l'autre. Remarquez que le muscle droit & l'oblique sont fer-

rés comme avec une espèce de ceinture, un peu au-dessus du nombril, par un muscle appelé le *transversal*.

Le grand dentelé naît du dessous de l'omoplate, & va s'insérer en biaisant aux huit premières côtes avec l'oblique externe, comme on vient de le dire. Voilà les muscles qui paroissent au coffre de la figure vue par le devant; par le derrière on voit les suivans.

Le *trapeze* naît du derrière de la tête, des vertèbres du col, & des premières vertèbres de l'échine. Il s'étend de chaque côté jusqu'à l'épine des omoplates où il fait ses insertions, & dont il couvre une partie, & va même s'attacher au bout des clavicules qui s'emboîtent à chaque épaule avec les omoplates; il couvre encore les deux muscles qui naissent du haut du col & l'élargissent, s'allant insérer aux omoplates; ils s'appellent *releveurs* propres. Du reste il paroît diverses éminences & cavités au trapeze, suivant les différens mouvemens des muscles & des parties qu'il couvre.

Il y a encore deux muscles à chaque omoplate, qui font le même effet que les deltoïdes; car ils élèvent aussi les bras: l'un s'appelle le *sur-épineux*, parce qu'il naît au-dessus de l'épine de l'omoplate & va s'insérer à la partie antérieure du bras; l'autre, appelé le *sous-épineux*, naît au-dessous de l'épine du même omoplate, & va s'insérer à la partie extérieure du bras. Ces deux muscles au reste passent sous le deltoïde pour aller s'attacher à l'os du bras.

Il y a un autre muscle appelé *abaisseur* propre, qui naît du côté inférieur de l'omoplate, & se joignant avec un angle du *très-large*, dont nous allons parler, va s'insérer à l'os du bras pour l'abaisser. Le muscle nommé le *très-large*, à cause de son étendue, prend sa naissance

des vertebres inférieures de l'échine sous le trapeze, & encore des vertebres, des lombes, & du croupion. Il couvre tout le derriere du coffre d'un & d'autre côté, comme le muscle droit couvre le devant, & par le haut il s'attache aux omoplates & aux sous-épineux, avec lesquels formant un tendon de chaque côté, il va s'attacher aux bras, comme nous venons de le remarquer; il s'infere encore depuis les aisselles jusqu'aux hanches d'une maniere fort apparente, rencontrant le grand dentelé & l'oblique externe.

Voilà les principaux muscles de la superficie du coffre par devant & par derriere; venons présentement aux muscles des autres membres.

Les bras, outre le deltoïde dont on a parlé, ont chacun le muscle à deux têtes, qui naît de l'omoplate, & descendant le long de l'os du bras, va s'insérer au rayon de l'avant-bras qu'il fait fléchir. Le *brachial* est un muscle qui prend sa naissance à l'os du bras, & passant sous le muscle à deux têtes, va s'attacher à l'os du coude pour servir au mouvement de l'avant-bras: ce muscle est fort large, & paroît de chaque côté du muscle à deux têtes.

Au derriere du bras il y a aussi un muscle fort large appelé l'*extenseur du coude*: il semble être composé de deux muscles, qui se joignent avant que d'arriver au coude, dont l'un, appelé le *long & interne*, est du côté de l'aisselle, & prend sa naissance de l'omoplate; l'autre est nommé le *court & externe*, & naît de l'os du bras. Ils se joignent un peu au-dessus du coude, & vont ensemble s'insérer à l'os du coude. Leur jonction paroît même lorsque le bras fait le moindre mouvement.

L'*avant-bras* doit se considérer du côté de la paume de la main, c'est son dessus; & du côté du coude, c'est

fon dessus: la partie qui est vers le petit doigt s'appelle le côté intérieur, & celle qui est vers le pouce, le côté extérieur. L'avant-bras est donc composé de deux masses, qui sont séparées au-dessus du bras par le muscle à deux têtes qui va s'insérer au rayon, & par-dessous, ces masses sont séparées par le coude.

La masse qui est du côté extérieur ou du pouce, contient le *long supinateur* du rayon; c'est-à-dire, qui sert à l'élever. Il prend sa naissance à l'os du bras, à côté du muscle à deux têtes, & va s'insérer au rayon, assez près de la *rafette*, où se fait la jointure du bras & de la main. A côté de celui-ci se voit l'*extenseur supérieur* du carpe, qui sert à faire dilater cette partie de la main: il naît de l'os du bras & va s'insérer à la main. A côté du long supinateur, proche de la rafette, on voit paroître un muscle qui naît du rayon, & passant obliquement sur le supinateur, va s'insérer au pouce; il s'appelle aussi l'*extenseur du pouce*. A côté de ceux-ci, tournant vers le dessous du bras, il y a deux muscles l'un après l'autre, dont l'un s'appelle l'*extenseur des doigts*, & l'autre l'*extenseur du petit doigt*. Enfin après ceux-ci, près du coude, il y a un autre muscle qui s'appelle l'*extenseur inférieur* du carpe. Ainsi cette masse est composée de tous les extenseurs.

La masse qui est du côté intérieur, de l'autre côté du muscle à deux têtes, contient le *rond pronateur* du rayon: c'est un muscle assez court qui naît aussi de l'os du bras, & s'insère obliquement au rayon qu'il abaisse, comme le long supinateur qui est à l'autre masse l'éleve. Le muscle qui suit s'appelle le *fléchisseur supérieur* du carpe; il donne le mouvement à la partie de la main qui est attachée à la rafette. Auprès de celui-ci est le *fléchisseur des doigts* & de la paume de la main, ce qui lui a fait donner

le nom de *palmaire*. Enfin après le palmaire, en tournant deffous le bras vers le coude, est situé le *fléchisseur inférieur* du carpe. Tous ces muscles naissent à la partie intérieure de l'os du bras, & se vont insérer à la main: ils sont gros près du coude, ainsi que ceux de l'autre masse, & finissent par des tendons lorsqu'ils sont arrivés à la ralette.

Il nous reste à dire un mot des muscles des hanches, des fesses, des cuisses & des jambes. Depuis le haut de la hanche jusqu'à ce pli de l'os de la cuisse, que les Anatomistes appellent le *grand trochanter*, il y a un amas de muscles couverts d'une forte membrane, qui descend même plus bas que ce pli; tout cela se nomme le *muscle membraneux*.

Les muscles appellés *fessiers* prennent leur naissance des os du croupion, & faisant plusieurs lobes qui couvrent les os des hanches par le derriere, ils se vont insérer aux os des cuisses, à l'endroit du *grand trochanter*, à côté du membraneux ou l'on remarque toujours un creux.

Quant aux muscles de la cuisse, premierement on en remarque trois sur le devant, celui du milieu s'appelle *le droit*, celui qui est du côté intérieur s'appelle *vaste interne*, & celui qui est du côté extérieur est le *vaste externe*. Les deux vastes naissent de l'os de la cuisse; mais le droit prend sa naissance des os du joug: ils finissent tous trois au deffous du genou & de la rotule, qu'ils embrassent par leurs tendons, faisant divers plis, principalement lorsque la jambe est tendue. On remarque ensuite le *couturier* qui naît des hanches, & passant obliquement sur la cuisse & par le côté intérieur du genou, va s'insérer à l'os de la jambe, qu'il sert à faire plier en-dedans.

Le côté intérieur de la cuisse, qu'on appelle l'entre-

cuisse, est occupé par le muscle à trois têtes, qui prend naissance au joug, & va s'insérer à l'os de la cuisse pour la tourner en-dedans. Les muscles du derriere de la cuisse, du côté intérieur, à la suite du muscle à trois têtes, sont le *grêle*; après celui-ci suit le *demi-membraneux*, & en suite le *demi-nerveux*, lesquels naissent tous de l'os du joug, & vont s'insérer à l'os de la jambe du côté intérieur du jarret.

Du côté extérieur & aussi derriere la cuisse, à la suite du vaste externe, on voit le *muscle à deux têtes*, qui vient de l'os du joug & va s'insérer au derriere de la jambe, du côté extérieur du jarret; de sorte qu'on remarque à cet endroit du jarret une division qui semble partager le derriere de la cuisse.

La jambe a ses principaux muscles aux deux côtés & sur le derriere. On voit du côté extérieur de l'os un muscle appelé le *jambier*, qui naît du côté extérieur du genou, & qui va finir au *tarse* par un tendon, pour l'attirer en haut. A côté de celui-ci est l'*éperonier*, qui naît aussi du côté extérieur du genou, au haut de l'*os péronée*, & descend par derriere la cheville externe jusqu'au pied. Entre le jambier & l'éperonier, il paroît un autre muscle de même principe, qui s'appelle l'*extenseur des orteils*. Après ceux-là suit le *gemoau externe* qui embrasse la jambe, & va joindre par derriere le *gemoau interne*. Ces deux muscles grossissent agréablement la jambe un peu au-dessous du genou, par le derriere & par les côtés.

Au côté intérieur de la jambe il y a deux muscles; l'un se nomme *solaire*, parce qu'il est seul dans sa fonction, & l'autre s'appelle *fléchisseur des orteils*, ensuite duquel est le *gemoau interne* dont on vient de parler. Les deux gemoaux naissent de l'os de la cuisse, & vont finir

au talon par un tendon qu'ils forment ensemble. Au reste les deux chevilles du pied qui paroissent toujours, font partie de l'os de la jambe.

Des principaux mouvemens du corps humain.

* Les principaux mouvemens du corps humain se font aux jointures des os, ou attachemens des membres. La premiere & la plus basse de ces jointures est celle de la cheville où le pied est attaché avec la jambe. Ce pied est une base composée de plusieurs os, dont un forme le talon; les autres se divisant en cinq parties inégales, forment premierement le *tarse* ou l'avant-pied, & ensuite les cinq orteils. A la faveur de cette jointure & des deux os de la jambe, le pied peut faire divers mouvemens de chaque côté, mais fort réglés, & des contorsions modérées; de sorte que tout ce qui est au-delà est violent & contre nature.

La jambe s'ajuste à l'os de la cuisse à l'endroit du genou, où est la seconde jointure, qui lui permet de se doubler sur le derriere de la cuisse, & de faire un peu le coude sur le devant, à l'endroit où la rotule forme le genou. On remarquera qu'il ne se peut faire aucune contorsion à cette jointure.

La troisieme jointure est à l'emboîture de l'os de la cuisse dont le mouvement est opposé à celui de la jointure du genou: celui-ci ne se peut faire qu'en avant, & ne souffre qu'un petit mouvement d'un côté & de l'autre, avec une legere contorsion, qui cependant devient assez considerable étant jointe à celle que le pied peut faire.

De l'emboîture des cuisses jusqu'aux os traversiers ou *clavicules*, est le corps qui se courbe en arc de tous côtés.

Il y a outre cela des mouvemens de contorsion, ce qui se fait par le moyen des cartilages des vertebres. Le col se courbe aussi de tous les côtés avec la tête, & la jointure qui en sépare les vertebres de celle de l'échine, souffre aussi des mouvemens de contorsion, qui sont cependant assujétis à des regles. Il est vrai que la tête, le col, l'échine & les lombes peuvent concourir tous à la fois à faire des contorsions extraordinaires.

Il en est de même des bras à la jointure des épaules, où le mouvement & les contorsions se peuvent faire de tous côtés, mais beaucoup plus vers le devant que vers le derriere, où il se fait toujours fort médiocre, & avec une contorsion de tout le corps. Quant à la jointure du coude, le mouvement ne se peut faire qu'au dedans du bras, le coude étant inflexible en-dehors comme le genou.

Pour ce qui est de la main, elle est capable de toute sorte de mouvement au poignet, qui sont pourtant fort modérés, car lorsqu'on lui fait faire quelque mouvement de contorsion, c'est par le moyen des deux os de l'avant-bras qui lui prêtent alors leur secours; on peut aussi remarquer que le mouvement des doigts n'est jamais naturel qu'au dedans de la main. En un mot tout ce qui ne paroît pas naturel est contre le bon gout du Dessin, & c'est ce que les gens d'Art appellent *Estropié*.

On remarquera que la partie depuis les clavicules jusqu'au creux de l'estomach, ne change point ou très-peu, en quelque attitude que se soit, parce que la peau & les muscles sont attachés à cet endroit sur des os immobiles: mais depuis le bas des mamelles jusqu'aux hanches, le contour extérieur & les muscles changent de forme & d'apparence. Par exemple, lorsque le corps se

plie sur un côté, une des mamelles s'approche de la hanche du côté plié, tandis que l'autre mamelle s'en éloigne du côté opposé; alors la peau se bande sur le côté étendu, & laisse paroître les muscles qu'elle couvre, à peu près dans le même ordre qu'on les peut voir sur un écorché, au lieu que du côté qui est plié, la peau se gonfle, les muscles se confondent & ne semblent plus que de gros plis de chair informes. Il en est de même du ventre & des muscles nommés *droits*, qui sont entre le nombril & le creux de l'estomach; ces muscles, lorsque le corps est plié en arriere, s'allongent & paroissent dans leur ordre naturel; mais lorsque le corps panche en-devant, ils se raccourcissent au contraire, & perdent tout-à-fait leur forme.



CHAPITRE SECOND.

x *Des regles de la proportion du corps humain.*

LA proportion du corps humain consiste dans la juste longueur & grosseur de ses membres. Plusieurs excellens hommes s'étant instruits dans cette science avec beaucoup de peines & de longues réflexions, ont généreusement communiqué au Public les regles de la belle proportion du corps humain, & toutes les découvertes qu'ils y ont faites. Ils ont ainsi épargné aux jeunes Peintres les fatigues qu'on est obligé d'effuyer quand on en veut faire soi-même la recherche, persuadés que les Étudians en feroient des progrès plus rapides dans l'art du dessin, & qu'ils marcheroient avec plus de sûreté dans une route déjà frayée. Ces regles se trouvent dans les écrits de divers Auteurs qui ont traité de la Peinture; il y en a même qui ont fait des livres entiers sur la proportion du corps humain; mais comme il seroit trop long de les rapporter ici, & qu'il est même assez difficile de concilier les sentimens de plusieurs d'entr'eux sur ce point; nous nous contenterons d'en donner seulement un extrait, où l'on verra le résultat de leurs observations. On peut encore avoir recours aux figures nommées *Antiques*, en mesurant celles qui sont les plus estimées, comme l'*Hercule de Farnèse*, l'*Apollon du Vatican*, la *Vénus de Médicis*, le *Laocoon*, l'*Antinoüs* ou le *Lantin*, le *Meleagre*, les enfans de *Niobé*, &c. & quelques autres qui sont de la main des plus habiles Sculpteurs de l'Antiquité, & dont nous aurons occasion de parler dans la suite de cet Ouvrage.

x Proportions suivant Vitruve.

Vitruve est le plus ancien auteur que nous connoissons qui ait traité de la proportion de l'homme; il prétend même que l'Architecture a pris toutes ses regles & ses mesures de celles du corps humain. Il est le premier de ceux dont les écrits nous sont parvenus, qui a remarqué que l'homme étendant les bras & les mains, a autant de longueur, du bout de la main droite à l'extrémité de la main gauche, qu'il a de hauteur depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds, & qu'en lui mettant la pointe du compas sur le nombril, & lui faisant tenir les bras étendus & les jambes écartées, on verra que c'est le centre d'un cercle, dont la circonférence touche aux extrémités des doigts des mains & à la plante des pieds.

Il divise tout le corps humain en dix faces, depuis le sommet de la tête jusqu'aux pieds (on compte pour une face la partie de la tête, qui est depuis la naissance des cheveux jusqu'au bas du menton), & il ajoute que la tête entière doit avoir une huitième partie de tout le corps; la main en a un dixième; c'est-à-dire, une face de longueur; du coude au bout des doigts il y a une quatrième partie de tout le corps: le pied en a une sixième. Le visage ou la face se divise en trois parties égales: la première, depuis le menton jusqu'aux narines; la seconde, des narines au milieu des sourcils, & la dernière, des sourcils à la naissance des cheveux.

* Proportions suivant Albert Durer.

Albert Durer s'est si fort étendu sur les proportions de l'homme, qu'il est presque impossible de le suivre dans ses raisonnemens ; c'est pourquoi nous dirons seulement ici qu'il donne quatre proportions différentes ; savoir, des figures de sept têtes, de huit, de neuf, & même de dix têtes, observant que le visage en doit toujours faire la dixième partie. En grossissant tous les membres à proportion, & en donnant un peu plus de hauteur & de grosseur à la tête, il forme la figure de sept têtes : de même en diminuant la tête & en déchargeant les autres membres à proportion, la figure se trouve de neuf & de dix têtes ; mais ces quatre proportions diverses sont toujours établies sur une ligne ou règle de même hauteur.

Il remarque qu'il y a trois parties principales qui conservent entr'elles une juste proportion. Le tronc est la première : il se prend depuis les *clavicules* ou os traversiers jusqu'à l'emboîture des cuisses. La seconde comprend l'os de la cuisse jusqu'à la jointure du genou, & la troisième s'étend depuis l'os de la jambe jusqu'à la jointure ou cheville du pied. Cette dernière est la moindre des trois qui s'augmentent par proportion, de manière que les parties les plus basses de la figure sont les plus courtes ; il semble que l'auteur de la nature l'ait voulu ainsi, afin qu'elles eussent plus de force pour soutenir les parties supérieures. Ainsi l'os de la cuisse est plus long que celui de la jambe de la moitié d'un quarantième ; c'est-à-dire, d'un quatre-vingtième de la hauteur entière de la figure, & le coffre, depuis l'emboîture des cuisses jusqu'aux clavicules, est plus long que l'os de la cuisse de

la moitié d'un quarantieme , de façon qu'il surpasse la longueur de l'os de la jambe d'un quarantieme entier.

Cette regle établie , selon cet auteur , si vous voulez faire une figure de huit têtes , prenez pour la tête un huitieme de la hauteur que vous voulez donner à toute la figure. Si vous en voulez faire une de sept têtes , prenez un septieme : pour une de neuf têtes , prenez un neuvieme , & pour une de dix têtes , prenez un dixieme. Quant à la grandeur de la face , divisez toute la hauteur de la figure en dix parties , dont vous donnerez une à la face ; comme dans les trois premieres figures vous avez un septieme , un huitieme & un neuvieme pour toute la tête ; le surplus sera pour les cheveux. A l'égard de celle de dix têtes , comme il ne reste rien pour la place des cheveux , (parce qu'alors la face & la tête sont également d'une dixieme partie de toute la figure) , voici ce qu'enseigne Albert Durer pour ce cas.

» Ayant fait votre figure de dix têtes , qui n'aura point
 » de sommet , vous prendrez un neuvieme de toute la fi-
 » gure , & commençant par le menton , vous trouverez
 » votre tête augmentée de ce qu'il y a de plus à un neu-
 » vieme qu'à un dixieme : cette augmentation sera pour
 » le sommet de la tête où sont les cheveux. Vous aug-
 » menterez pareillement celle de neuf têtes en agrandif-
 » fant la neuvieme partie où est la face par le moyen
 » d'un huitieme de la hauteur de la figure , & l'excédent
 » de cette huitieme partie sur la neuvieme qu'elle avoit
 » auparavant , servira pour augmenter la tête qui se trou-
 » vera alors plus forte. Par ce moyen vous pouvez faire
 » des figures qui conserveront la même hauteur , quoique
 » de différente proportion ».

× *Mesure des petits enfans selon Albert Durer.*

Nous ne dissimulerons point combien tout ce que nous venons de rapporter d'après cet auteur sur les proportions est obscur & embarrassant; c'est pourquoi sans nous y arrêter davantage, nous nous contenterons de dire quelque chose des mesures qu'il donne aux petits enfans. Il faut, » dit-il, prendre la troisieme partie de la taille de leur » mere, ou d'une autre femme, & diviser cette hauteur » en quatre parties. La premiere est pour la tête & le col; » on la partage en deux, & le milieu est la place des four- » cils, ce qui est au-dessus est pour le front & le sommet. » Ce qui est au-dessous se divise en deux parties, dont on » laisse les deux d'en bas pour le sou-menton & le col: on » partage les six autres en deux, dont l'une comprend la » longueur du nez, l'autre se doit encore diviser en deux, » & sur la ligne de division commence la levre inférieure, » sur laquelle est l'ouverture de la bouche; la partie de » dessous est toute entiere pour le menton.

» La seconde partie se prend depuis le bas du col jus- » qu'à la hauteur des hanches. La troisieme se compte de » puis le haut des hanches jusqu'au dessus du genou, & » de-là jusqu'à la plante des pieds, se trouve la quatrieme » partie de toute la figure.

» A l'égard des bras, l'os de l'épaule a deux onziemes, » & l'os du coude avec la main un quatrieme du tout, » comme dans les grandes figures, avec cette différence » néanmoins que la main en est ici la neuvieme partie.

» La largeur des clavicules est fort remarquable dans » les enfans; elle doit être de deux neuviemes entre les » deux emboîtures des os des bras avec l'épaule, & de deux

» onziemes entre les deux emboîtures des os des cuisses
 » avec les hanches (a) ».

Proportions suivant Philander.

Guillaume Philander rapporte une méthode dont il attribue l'invention à *Varron*. Ayant partagé la hauteur de la figure en neuf parties, il en donne une à la face, ajoutant le tiers de cette neuvieme partie pour le sommet de la tête, où sont placés les cheveux. Ainsi la tête entiere doit avoir, selon lui, un neuvieme & un tiers de neuvieme; du bas du menton jusqu'au haut de la poitrine un autre tiers de neuvieme, ce qui fait un septieme du tout, à compter du sommet de la tête à la gorge.

Du haut de la poitrine en descendant au nombril on compte deux neuviemes; du nombril à la partie naturelle un autre neuvieme; de-là au-dessus de la rotule, deux neuviemes. Le genou avec sa rotule, un tiers de neuvieme; du dessous du genou jusqu'à la cheville du pied, deux neuviemes, & des chevilles à la plante un autre tiers de neuvieme; ce qui fait en tout neuf parties ou faces, & un tiers de neuvieme qui est pour les cheveux.

À l'égard de la largeur de la figure, & de la longueur des bras, il dit que la poitrine, à l'endroit des clavicles & entre les deux emboîtures des os des épaules, doit

(a) Cette proportion des clavicles paroît manquer de justesse; car les enfans ont les hanches plus larges, par proportion avec le haut du corps, qu'on ne le fait ici; il paroît que cette erreur de proportion est une suite de la mauvaise maniere dont ces anciens Peintres traitoient les enfans: ils en faisoient des perits hommes raccourcis, musclés, les épaules larges, de gros molets aux jambes &c. On ignoroit alors ces graces naïves & ces formes coulantes qu'ont les enfans de quatre à cinq ans, ou celles produites par des plis de chair dans les enfans plus jeunes encore. Raphaël même & plusieurs autres Maîtres excellens n'ont point dessiné les enfans avec grace.

être d'un sixieme: que de-là au coude, il y a un sixieme à chaque bras; du coude au poignet, un septieme, & quelque chose de plus; enfin du poignet au bout des doigts, un dixieme; de sorte que les deux bras étant étendus, font, avec la poitrine, la même longueur que celle de la figure entiere.

Cet Auteur rapporte aussi qu'il a remarqué dans les fameuses statues antiques, comme celles du Laocoon, de la Vénus, de l'Apollon & de Cléopatre, que les mains sont tant soit peu plus longues que la face: les anciens (ajoute-t-il), ayant reconnu que cette petite licence rendoit les figures plus gracieuses.

Proportions de Pomponius Gauricus.

Il y a, dit *Gauricus*, plusieurs opinions sur la proportion du corps de l'homme: les uns lui donnent huit, d'autres dix faces dans sa hauteur; mais elle est beaucoup mieux reçue à neuf faces, & plusieurs excellens Peintres ont été de ce sentiment. Voici la maniere d'en faire la division.

De la cime de la tête jusqu'à la racine des cheveux on compte un tiers de neuvieme, ou un tiers de la hauteur de la face: cette partie, qui est couverte de cheveux n'est pas comprise dans les neuf faces. Ainsi de la racine des cheveux jusqu'au menton, on compte la premiere face: du menton à la gorge, où est le commencement de la poitrine, on compte pour le col une demi-face: de la gorge au-dessous des mamellés on compte une face: de-là au nombril, une face: du nombril à la partie naturelle une autre face: & c'est là le milieu de la figure étant debout.

De cette partie jusqu'à la moitié de la cuisse , il y a une autre face: de la demi-cuisse au genou , encore une face. De la jointure du genou à la moitié de la jambe , il y a aussi une face, & de-là au coude pied , une autre face.

Du coude pied à la plante des pieds, on compte la demi-face qui reste des neuf. De cette façon la figure aura neuf faces & un tiers , en comptant la place des cheveux.

La largeur se mesure ainsi: depuis la gorge jusqu'à l'emboîture des épaules , il y a une face de chaque côté: de la jointure de l'épaule jusqu'au coude , une face & un quart : du coude au poignet , une autre face & un quart : du poignet au bout du doigt du milieu , une face , & la même chose à l'autre bras , ce qui fait les neuf faces.

Proportions suivant Daniel Barbaro.

Cet Auteur dit, après *Cardan*, que la parfaite proportion de l'homme est de dix faces, à compter depuis la plante des pieds jusqu'à la naissance des cheveux, & en outre , le sommet où sont placés les cheveux. Cette face qui est la dixième partie , se prend depuis la naissance des cheveux jusqu'au menton , & se divise en dix-huit parties desquelles on donne six du menton jusqu'aux narines , six autres des narines à la ligne qui passe par les sourcils , & les six dernières des sourcils à la naissance des cheveux. Car , (comme on vient de le dire ,) le tiers de face qui est au-dessus pour la place des cheveux est ajouté à la figure, outre les dix faces.

Il y a, selon *Barbaro* , du nez à la bouche deux parties, & de la bouche au menton quatre parties : d'un angle

extérieur des yeux à l'autre, il y a douze parties; savoir, quatre pour chaque œil, & quatre pour l'espace qui est entre les deux yeux. Il donne à la largeur de la bouche seulement quatre de ces parties.

Du menton à la fossette du col, où est le commencement de la poitrine, on compte douze parties, ou ce qui est la même chose, de la fossette aux cheveux, trente parties, & jusqu'à la cime de la tête trente-six parties, y compris le tiers de face dont le sommet est composé. De la fossette au nombril, il y a trente-six autres parties: du nombril au bas-ventre, dix-huit parties: de-là au genou, trente six; enfin du genou à la plante des pieds, cinquante-quatre parties; ce qui fait en tout cent quatre-vingt parties pour la hauteur de toute la figure. On observera que le genou a neuf de ces parties, & qu'il y en a encore neuf de la cheville jusques sous la plante du pied; mais tout cela est compris dans les cent quatre-vingt parties de la figure entière. La longueur du pied est de vingt de ces parties, qui font un neuvième de toute la hauteur, ce qui est encore conforme aux proportions établies par Cardan.

La longueur des bras étendus est égale à la hauteur totale de la figure: la poitrine doit avoir trente parties, l'os du bras vingt-sept parties: les os de l'avant-bras trente, & la main dix-huit parties. Ajoutez-y vingt-sept autres parties pour l'os de l'autre bras, trente pour l'avant-bras, & dix-huit pour la main, vous trouverez pareillement en tout cent quatre-vingt parties pour la longueur des bras étendus & joints à la poitrine. Au surplus, toutes ces mesures & ces subdivisions sont si compliquées, que nous aurions été tentés de les supprimer entièrement, si nous n'avions cru, en les laissant, faire plaisir aux personnes

curieuses de savoir ce que les principaux Auteurs ont pensé sur les proportions, sans être obligé de le chercher dans les livres originaux, que nous avons été contraints de parcourir pour en donner cet extrait.

Proportions de l'homme suivant Jean-Paul Lomasse.

Voici les principales regles de ce fameux Auteur Italien, qui a fait un traité si ample & si recherché sur la Peinture. Il suit, à peu de choses près, celles d'*Albert Durer* en ses proportions, & divise la hauteur de la figure en dix faces, qui se comptent ainsi.

Du sommet de la tête au bout du nez, une partie: du bout du nez à la fossette du col, qui est au haut de la poitrine, une autre partie: du haut de la poitrine au bas du brechet, une partie: de-là au nombril, une partie: du nombril au pénil, au-dessus des parties génitales, une partie, ce qui fait précisément la moitié de la figure. Du pénil au mi-genou on compte deux faces, ce qui rend cependant la cuisse un peu trop courte, & ôte beaucoup de sa grace à la figure: du mi-genou à la plante des pieds, il y a trois faces, ce qui fait paroître la jambe trop longue. Il seroit mieux de prendre les deux faces de la cuisse au-dessus du genou, & les trois autres du surgenou à la plante des pieds.

Quand la figure a les bras étendus on y compte aussi dix faces: la premiere est du bout du doigt du milieu, à la rafette ou mouvement du poignet; de la rafette, où est la jointure de la main, jusqu'au coude, une partie & demie: du coude à l'emboîture de l'os du bras avec la clavicule, une autre partie & demie, & de-là à la fossette où se joignent les clavicules, une partie, ce qui fait cinq faces, & autant à l'autre côté.

De la fossette à chaque mamelon il y a une face, & une autre face à l'espace qui est entre les deux mamelons; de sorte qu'il se forme un triangle équilatéral des deux mamelons & de la fossette.

✕ *Proportions suivant M. de Piles.*

Cet illustre Auteur François n'a fait autre chose que de donner les proportions de *Jean-Paul Lomasse*, qu'il a seulement abrégées & débarrassées de toutes les subdivisions qui ne servent qu'à embrouiller les commençans, comme il le déclare lui-même, page 145 de ses remarques sur l'*Art de Peinture de Dufrenoy*: il ajoute qu'il les croit d'autant meilleures, qu'elles sont conformes à celles que donne Vitruve dans son troisième Livre. Voici ce qu'il rapporte.

Les anciens ont ordinairement donné huit têtes à leurs figures, quoique quelques-uns n'en aient admis que sept; mais la plupart divisent la figure en dix faces, depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds, en la manière qui suit.

La partie depuis le sommet de la tête jusqu'au front a un tiers de face: la face ou visage commence à la naissance des plus bas cheveux qui sont sur le haut du front, & finit au bas du menton; elle se divise en trois parties égales. La première contient le front, la seconde est pour la longueur du nez, & la troisième comprend la bouche & le menton.

Du menton à la fossette, il y a deux longueurs de nez ou deux tiers de face: de la fossette au bas des mamelles, une face: du bas des mamelles au nombril, une face: du nombril aux génitoires, une face: des génitoires au-des-

fus du genou , deux faces ; le genou a une demi-face : du bas du genou au coude pied , deux faces : de-là au-dessous de la plante , demi-face.

L'homme étendant les bras , est aussi long du plus grand doigt de la main droite à celui de la main gauche , qu'il a de hauteur ; ce qui se mesure ainsi : d'un côté des mamelles à l'autre , il y a deux faces : l'os du bras , appelé *humerus* , qui est l'os de l'épaule , a deux faces de longueur depuis l'épaule jusqu'au bout du coude. De l'extrémité du coude à la première naissance du petit doigt , l'os appelé *cubitus* avec partie de la main , contient deux faces : de l'emboîture de l'omoplate à la fossette d'entre les clavicules , une face.

Au reste , pour trouver son compte aux mesures ci-dessus , on doit faire attention que les emboîtures du coude avec l'*humerus* & de l'*humerus* avec l'omoplate , emportent une demi-face , lorsque les bras sont étendus.

Le dessous du pied est la sixième partie de toute la figure (a) ; la main est de la longueur d'une face , & le pouce contient un nez de longueur.

Le dedans du bras depuis l'endroit où se perd le muscle qui fait la mamelle , appelé le *Pectoral* , jusqu'au milieu du bras , a quatre nez de longueur. Depuis le milieu du bras jusqu'à la naissance de la main , il y a cinq longueurs de nez : le plus long doigt du pied a un nez de long. Au reste , les deux bouts des tetons & la fossette d'entre les clavicules , font un triangle parfait dans la femme ainsi que dans l'homme.

(a) Il est cependant à remarquer que cette proportion fait le pied trop grand.

Proportions rapportées par Felibien.

Felibien, dans ses Entretien sur la vie des Peintres, rapporte que les plus excellens Artistes n'ont remarqué qu'une seule mesure pour les hauteurs, tant des hommes que des femmes, qui est de huit têtes ou dix faces, & que par conséquent la plus belle proportion du corps humain est de dix parties égales, ou dix faces.

La première comprend l'espace qui est depuis le haut de la tête, jusqu'au bout du nez : la seconde, depuis le nez jusqu'au haut de l'estomach ou de l'épaule : la troisième, depuis là jusqu'au creux de la poitrine : la quatrième, depuis cet endroit jusqu'au nombril : la cinquième, du nombril au bas ventre, où se trouve le milieu du corps. Du bas ventre jusqu'aux genoux, il y a deux parties, & des genoux à la plante des pieds, il y en a trois.

La main est de la longueur d'une face : & depuis la jointure de la main jusqu'à celle de l'épaule il y a trois faces : d'une épaule à l'autre il y en a deux ; de sorte que l'homme, ayant les bras étendus, a la même largeur du bout d'une main à l'autre, qu'il a de longueur du sommet de la tête à la plante des pieds. Presque tous les auteurs qui ont écrit sur les proportions de l'homme, sont d'accord sur ce point, & ils conviennent avec Vitruve, que l'homme debout & étendant les bras, touche les quatre côtés d'un carré parfait.

Proportions généralement suivies aujourd'hui. Planches

7, 8 & 9.

+

Comme les jeunes Dessinateurs pourroient être em-

baraffés sur le choix qu'ils doivent faire des proportions de l'homme, parmi les différens Auteurs dont nous venons de rapporter le sentiment, nous avons cru devoir leur en épargner la peine, en donnant ici, à la suite de toutes ces mesures, celles que suivent aujourd'hui les plus habiles Peintres & Sculpteurs modernes.

L'homme dans l'âge viril a huit têtes de hauteur, depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds: voici la façon de les mesurer. (Planc. 7) 1°. Du sommet de la tête au bas du menton. 2°. Du menton aux creux de l'estomach. 3°. De-là au nombril. 4°. Du nombril aux génitoires. 5°. De cet endroit au bas des cuisses. 6°. De-là au-dessous du genou. 7°. Du dessous du genou à l'extrémité du gras de la jambe par derriere. 8°. De cet endroit à la plante des pieds.

La tête se partage en quatre parties égales pour la hauteur. (Planc. 8.) La premiere donne la naissance des cheveux: la seconde est la ligne des yeux: la troisieme donne la longueur du nez & celle des oreilles; enfin partageant la quatrieme en trois parties égales, on trace la bouche sur la premiere division, la seconde partie est l'intervalle entre la levre supérieure & le menton, & la troisieme est pour le menton. Ainsi une tête a quatre nez de hauteur, & la face en contient trois. La différence de la tête à la face, qui est de la longueur d'un nez, est pour le sommet de la tête où sont placés les cheveux.

Les bras, depuis l'attachement de l'épaule à la mamelle jusqu'au bout des doigts, ont trois têtes de longueur; savoir, de l'épaule au pli du bras, une tête: du pli du bras au commencement de la jointure du poignet, une autre tête: & la troisieme, de cet endroit jusqu'au bout du plus grand doigt de la main. Retranchant la longueur

d'une face pour la main , il reste celle d'un nez pour le mouvement du poignet.

Les épaules ont deux têtes de largeur : les hanches ont deux faces. Le bras , à l'endroit de l'épaule a une demi tête de large ; au coude , il a un tiers de tête : & au poignet , un nez. La cuisse , vers les génitoires a une face de grosfeur ; au genou , elle a un nez & demi. La jambe , à la cheville du pied vue en face , doit avoir un nez de largeur.

La main , comme nous avons déjà remarqué , a une face de longueur. (Planc. 9. Fig. 1.) On la divise en deux parties égales , dont une pour la paume de la main , & l'autre pour les doigts. Les doigts sont divisés en trois parties inégales , dont la premiere est plus grande que la seconde , & celle-ci plus grande que la troisieme. En regardant le dedans de la main , on voit que les doigts sont fendus inégalement , le petit doigt est celui qui est fendu le plus bas , & le suivant celui qui l'est le moins.

Le pied vu de profil , (Pl. 9. Fig. 2.) a la longueur d'une tête : cette longueur se divise en quatre nés ou quatre parties égales. La premiere est pour le talon : la seconde du talon à la plante du pied : la troisieme de-là jusqu'à l'orteil : la derniere est pour la longueur des doigts.

Le pied vu en face , (Pl. 9. Fig. 3.) se divise sur la hauteur en trois parties , dont une pour les doigts , & les deux autres pour le coudepied. Sur la largeur il se divise aussi en trois parties ; la premiere est pour le pouce ; la seconde pour les deux doigts d'après le pouce ; & la troisieme est pour les deux autres doigts , y compris l'épaisseur de l'orteil du petit doigt (a).

(a) Au reste , toutes ces proportions ne sont point des loix inviolables , premierement : elles varient par les différens caracteres qu'on peut donner à ses figures , soit qu'on veuille faire une figure noble , ou un homme du commun. De plus , comme dans la nature il ne se trouve que très-peu

Observations générales sur les différentes parties du corps humain.

Les jeunes Dessinateurs observeront en général, que la forme du front doit être un peu arrondie, & non pas platte ni creuse, sans cependant le faire trop relevé en bosse. Les yeux seront grands & bien fendus, comme Raphaël, les Carraches, le Dominiquin, & les plus excellents Peintres l'ont toujours pratiqué. Les nez quarrés sont les plus beaux, ce qui n'empêche pas qu'un nez aquilin ne puisse être approuvé.

La bouche doit être médiocre aux hommes & plus petite aux femmes, car une bouche trop fendue a toujours mauvaise grace. Pour être belle, il faut que sa grandeur se forme d'un petit avancement des lèvres qui en retrécit la largeur. Elle doit être d'un œil & demi aux hommes, & d'un œil & un quart aux femmes.

La poitrine sera toujours élevée & s'avancera un peu plus que le ventre, particulièrement aux hommes dans l'âge viril, car cela ne s'observe pas tant aux jeunes garçons ni aux personnes de l'autre sexe, & encore moins aux petits enfans auxquels le ventre doit être au contraire plus avancé que la poitrine. Au reste elle doit se tenir un peu large, ce qui donne de la grace aux hommes, & laisse la place d'une belle gorge aux femmes.

Les bras près de l'épaule se tiendront un peu gros; cela donne de la force aux hommes & de la beauté aux fem-

d'hommes qui soient exactement selon ces proportions, on ne fort point de la vérité en s'en écartant quelque peu: elles ont seulement été établies comme un point fixe dont on doit toujours s'approcher, parce qu'en effet lorsque la nature n'est pas sensiblement défectueuse, elle differe peu de ces regles.

mes. A l'égard des mains & des pieds, ceux des hommes seront plus marqués, sans pourtant paroître secs ou décharnés; pour les femmes on leur fera toujours les pieds & les mains ronds & potelés, sans marquer les veines ni les tendons.

Les cuisses seront plus grosses à leur partie supérieure, & diminueront peu à peu jusqu'au genou: celles des hommes seront musclées, mais sans sécheresse; la beauté de la cuisse d'une femme consiste à être unie & presque ronde. Il en est de même des jambes où l'on doit observer une certaine grace, un certain tour qui en fait la beauté. En un mot il y a des élégances à rechercher pour le goût du dessin, qu'il n'est pas possible d'exprimer par des discours, mais qui se découvriront aisément à des yeux intelligens, à l'inspection réfléchie des productions des grands Maîtres. Pour cela il est nécessaire de considérer souvent les Ouvrages de Michel-Ange, pour y apprendre les attachemens des membres, ceux de Raphaël pour la noblesse du contour & pour la grace, ceux du Carrache pour l'excellence du dessin; mais sans remonter aux siècles passés pour trouver des modèles de la perfection de la Peinture, n'en avons nous pas d'aussi parfaits parmi les Peintres François qui ont brillé dans le dernier siècle? L'illustre le Brun, par exemple, pourroit entrer en parallèle avec les plus fameux Peintres étrangers pour la noblesse de sa composition, & chacun convient qu'il les a même surpassés par la richesse & la vaste étendue de son génie. Le Sueur sans avoir jamais vu l'Italie, a possédé parfaitement la noble simplicité qu'on admire dans Raphaël. Lafosse a excellé dans les plafonds, dans les grands effets du clair obscur, & dans la beauté du coloris. Jouvenet s'est rendu célèbre par un grand caractère de dessin. Sans

parler d'une infinité d'autres de l'Ecole Françoisé , comme le Pouffin, Vouet, les Boullognes, les Coypels, Mignard, Rigaud, & de Largilliere, &c. qui pourroient disputer aux autres écoles, d'avoir poussé les différentes parties de la Peinture, au degré de perfection où elle peut atteindre. Mais il est tems de revenir à notre sujet, dont cette digression nous a un peu écartés.

On doit prendre garde de ne jamais faire rencontrer les contours extérieurs des parties vis-à-vis l'un de l'autre comme des balustres, ce qui n'arrive jamais dans la nature, ou si rarement qu'on peut toujours faire une loi du contraire. Le contour extérieur de la cuisse, par exemple, est grand & enveloppe l'intérieur au-dessus du genou, au lieu que le contour intérieur du genou descend plus bas & enveloppe l'extérieur. De même, le mollet extérieur prend sa naissance de plus haut que l'intérieur, & finit aussi plus haut. A l'égard de l'emmanchement du pied, la cheville intérieure, c'est-à-dire celle qui est du côté du pouce est toujours plus haute que l'extérieure ou celle qui est en-dehors.

» Les membres (dit du Frenoy, dans son excellent Poë-
 » me sur la Peinture) doivent avoir leurs contours on-
 » doyans (a) & ressembler à la flamme qui s'éleve, ou au
 » serpent qui s'avance en se repliant sur lui-même. Ces
 » contours seront coulans, grands, presque imperceptibles
 » au toucher, sans éminence ni cavités considérables.
 » Qu'ils soient amenés de loin & conduits sans interrup-
 » tion pour en éviter le trop grand nombre. Que les mus-
 » cles en soient bien inférés & liés ensemble selon la con-
 » noissance qu'en donne l'Anatomie. Qu'ils soient dessi-

(a) *Membrorumque sinus, ignis flammantis ad instar
 Serpenti undantes flexu, &c. du Frenoy, de Arte Graphica.*

» nés à la Grecque, & suivant l'Antique. Enfin qu'il y ait
 » un entier accord des parties avec le tout, & que les
 » figures soient parfaitement bien ensemble ; à quoi on
 peut ajouter que les contours extérieurs doivent être cou-
 lans, & les détails des formes, qui sont au-dedans, dessinés
 d'une manière plus quarrée & plus *méplatte*, pour me ser-
 vir d'un terme particulier à l'Art du Dessin.

* *Remarque sur les proportions données dans ce Chapitre.*

Nous terminerons ce Chapitre sur les proportions, en faisant observer aux commençans qu'on leur a point exposé toutes ces mesures du corps humain, afin de les engager à prendre à chaque instant le compas à la main pour s'y conformer ; il faut au contraire qu'ils s'accoutument à dessiner à vue d'œil, & à considérer avec attention la forme générale & la grandeur de chaque membre, selon une proportion fixe qui doit leur servir de guide. On a même déjà remarqué ci - devant, que cette proportion fixe ne convient pas toujours également à tous les hommes, car on doit distinguer encore les sexes, les âges, & même les diverses conditions ; y ayant une grande différence entre un homme & une femme, entre un enfant & un homme fait, entre un héros & une personne du commun.

La différence de proportion entre une femme & un homme, consiste, en ce que la femme a la tête plus petite & le col plus long, les parties des mamelles & du bas-ventre plus basses, ce qui fait que l'espace depuis le dessous des tetons jusqu'au nombril, est plus petit de la moitié d'un nez, & qu'elle a la cuisse moins longue d'environ un tiers de nez. La femme a aussi les épaules & la

poitrine plus étroites que l'homme ; mais elle a les hanches plus larges & les cuisses plus grosses ; le haut du bras & les jambes sont aussi plus grosses & les pieds plus petits & plus étroits. Enfin comme elle est plus grasse & plus charnue que l'homme , ses muscles sont aussi beaucoup moins apparens , ce qui en rend les contours plus égaux & plus coulans.

Un enfant nouvellement né n'a tout au plus que quatre têtes de longueur , & plus il augmente en âge plus le bas de son corps acquiert d'étendue , jusqu'à ce qu'il en compose enfin la moitié juste. Un enfant de quatre ou cinq ans a cinq têtes de longueur , depuis le sommet jusqu'à la plante des pieds : & la quantité de têtes de longueur augmente toujours dans les jeunes gens , jusqu'à ce qu'ils ayent atteint l'âge viril.

Il doit aussi y avoir de la différence entre un héros & un homme du commun , car ce dernier doit paroître grossier ; il doit avoir la tête grosse , le col court , les épaules hautes , les jointures lourdes , & les pieds larges ; au lieu qu'un héros se distingue par une petite tête , un col gros & nerveux , des épaules larges , une poitrine relevée , des hanches bien troussées. Il a les articles & les jointures bien nouées , petites & serrées , les cuisses & les jambes nerveuses , & les principaux muscles relevés , comme on le peut voir dans les compositions des plus habiles Peintres d'Histoire.

On remarque encore des exemples de cette différence de proportions dans les statues antiques , comme l'Hercule du Palais Farnese , le Méléagre de Pichini , l'Apollon qui est au Vatican , & la fameuse Vénus , surnommée de *Médicis* , qui est au Palais du Grand Duc de Toscane , à Florence : ces quatres excellens morceaux sont regardés

avec justice, comme des chefs-d'œuvres des anciens Sculpteurs Grecs, & c'est ce qui nous reste de plus entier & de mieux conservé parmi les Antiques: on en donnera ci-après les proportions.

CHAPITRE TROISIEME.

* *De l'étude du Dessin.*

LA science du dessin ne peut s'apprendre que par un long exercice & beaucoup d'application; mais avant que d'enseigner les principes, il est à propos de dire ici quelque chose des dispositions qu'on doit apporter à cette étude. Car sans cet heureux génie qui en rend l'étude facile, c'est en vain qu'on s'y appliqueroit & qu'on y donneroit ses soins; & après y avoir employé beaucoup de tems inutilement, on auroit le chagrin de ne retirer aucun fruit de ce travail forcé. Aussi voit-on souvent des Peintres médiocres manquer dans cette partie la plus importante de leur Art, soit par le défaut de dispositions, soit pour avoir négligé de l'apprendre à fond, soit enfin pour avoir embrassé cette profession par hasard ou par le choix de leurs parents, plutôt que par un effet de leur propre génie. Pour donc réussir dans l'Art du Dessin, il faut être né dessinateur: tâchons à présent d'indiquer les signes auxquels on pourra reconnoître ceux qui ont cette qualité si nécessaire pour parvenir à la perfection de leur Art.

* *Des dispositions nécessaires pour le Dessin.*

On connoît si un jeune homme a quelque pente natu-

relle au Dessin , lorsqu'il se plaît à tracer diverses figures avec le crayon ou avec la plume , tantôt d'un homme ou de quelqu'autre animal vivant, tantôt de quelque corps inanimé comme des arbres , ou des maisons : ce qui arrive par une inclination d'imiter qui est naturelle à l'homme , & par le plaisir qu'il ressent à la vue de l'image & de la ressemblance des choses naturelles. Quelquefois ce désir naît dans les jeunes gens , pour avoir vu travailler des Peintres, mais on remarque plus particulièrement ce penchant en quelques-uns qui en font leur principal amusement dans les heures de loisir qu'ils peuvent dérober à l'étude. Ainsi la première marque à la quelle on peut juger qu'un jeune-homme a des dispositions heureuses pour le Dessin , est l'amour ardent de ce travail , & il y a lieu d'espérer qu'il y fera de grands progrès quand on le voit mettre tout son plaisir à dessiner , & qu'il y est comme entraîné par son penchant naturel.

Après quelque tems d'étude on pourra découvrir encore d'autres marques de disposition au Dessin. Lorsqu'on voit , par exemple, qu'un élève a de la hardiesse, & qu'il saisit vivement & avec justesse dans son esquisse les formes des choses , sans se rendre trop esclave de son original ; quoique ce libertinage de la main soit un défaut qu'on ne peut réprimer avec trop de soin dans les commencemens, il est cependant la marque d'un esprit vif & plein de ce feu si nécessaire pour exceller dans cette profession. Il faut donc qu'un écolier commence son dessin , pour ainsi dire , mieux qu'il ne l'acheve , & qu'il y mette de l'esprit : il faut même qu'il saisisse d'abord son objet avec une espece de témérité qui lui réussisse ; sans cela il est inutile de lui laisser continuer l'étude d'un Art , dont le goût lui est naturellement refusé, puisque malgré

la peine qu'il se donne , il ne pourra jamais parvenir qu'à augmenter le nombre des Artistes médiocres. Quand un élève n'approche de son original qu'avec fatigue & à force de travail , c'est encore une marque presque certaine d'un génie pesant & borné.

Une autre marque d'une heureuse disposition , c'est un certain amour de ses productions , quoique très - imparfaites encore , pourvu néanmoins qu'il ne nous aveugle pas jusqu'à nous persuader que nous touchons au but dont nous sommes encore si éloignés ; il doit au contraire servir à nous encourager pour pousser nos études encore plus loin , & il doit exciter en nous le désir de faire toujours de mieux en mieux : au lieu que le dégoût que l'on remarque dans certaines personnes qui ne sont jamais contentes de leurs ouvrages , est un grand obstacle à leur avancement. Ce dégoût désigne ordinairement que l'on est propre à la théorie , mais qu'on ne fera jamais de grand progrès dans la pratique. C'est ce qui arrive presque toujours aux personnes qui commencent le Dessin dans un âge un peu avancé , parce qu'ayant alors le jugement trop formé pour ne pas appercevoir la difformité de leurs premiers essais , il en provient un découragement qui nuit beaucoup aux progrès qu'ils devroient faire , & qui leur fait passer le tems en réflexions inutiles. C'est pour cette raison que l'on doit faire étudier , dès la plus tendre jeunesse , ceux qu'on destine à cette profession , afin qu'ils puissent passer les désagréments inséparables des premières études dans un âge où ils ne sont pas en état d'en sentir les dégoûts. Une autre raison pour commencer de bonne heure , c'est que le Dessin demande une étude très-longue , pour le conduire à un degré de perfection au-dessus du commun ; ajoutez à cela qu'on produit or-

dinairement ses plus beaux ouvrages dans la verdeur de l'âge , & lorsque l'esprit est dans sa vigueur. C'est alors qu'on enfante facilement ces belles productions pleines de feu , dont on ne viendroit à bout qu'avec peine , dans un âge plus avancé.

» Il n'est pas possible , dit M. de Piles , de fixer l'âge auquel on doit commencer à dessiner , parce que cela dépend de la disposition & de l'ouverture d'esprit , qui se forme plutôt dans les uns & plus tard dans les autres ; & que dans tous les Arts , le génie & l'application font la moitié de l'ouvrage. Cependant les jeunes gens que l'on destine à la Peinture , ne sçauroient se mettre trop-tôt à dessiner , parce que leur génie venant à se développer en pratiquant , on les laisse continuer s'ils en ont pour cet Art : & si l'on découvre qu'ils n'y aient point de dispositions , on les emploie à des choses auxquelles on les croit plus propres. Au reste , à quelque âge que l'on commence la Peinture , chacun y avance plus ou moins selon le degré de son génie. Il y en a qui se sentent attirés par leur génie , & qui le suivent : d'autres en sont entraînés comme par violence. Il y en a peu de ces derniers , & ces génies rares , quand il s'en trouve , sont capables de faire de grands progrès en peu de tems , & il n'y a point d'âge déterminé pour eux. C'est pourquoi le plus sûr est de choisir , pour commencer à dessiner , le tems de la première jeunesse , comme cela se pratique ordinairement.

+ *De la maniere d'étudier le Dessin.*

On demande deux choses aux jeunes gens que l'on destine pour être un jour de grands Peintres ; qu'ils aient

l'imagination vive & la mémoire heureuse, & qu'ils soient d'un bon tempérament & d'une santé parfaite; car l'étude du Dessin & des différentes parties de la Peinture, est une des plus fortes, & demande beaucoup d'application.

Pour cet effet on les prendra à l'âge de dix ou douze ans, afin qu'ils commencent à être capables de raisonnement. On commencera d'abord par leur faire imiter de petites parties du corps humain, comme des yeux, des nez, des oreilles, des bouches, &c. (Planches 10, & suivantes) qu'on dessinera de génie en leur présence, ou d'après quelque dessin original, ce qui est absolument nécessaire pour les premières leçons. On trouvera dans ce Livre des exemples de ces différentes parties, gravées d'après les plus excellens Maîtres, qu'il est bon d'avoir pour leur donner à copier au défaut de dessins originaux. On doit seulement les avertir alors de ne point imiter trop servilement les hachûres dont les Graveurs sont obligés de se servir pour former les ombres; ce qui leur feroit prendre une manière de dessiner maigre & sèche: mais on leur apprendra à exprimer d'un seul trait, avec un gros crayon, les touches que la gravure n'a pu rendre que par le moyen de plusieurs hachûres mises à côté l'une de l'autre.

Comme le Dessin est plutôt une émanation des connoissances de l'ame qu'un travail de la main, & que l'esprit ne peut demeurer long-tems tendu vers le même objet, l'application qu'on est obligé d'apporter à cette étude, ne doit être ni trop longue ni trop fatigante; parce que l'imagination venant à se refroidir par un travail trop pénible, ce qu'on feroit alors ne feroit plus qu'un mécanisme sans vigueur & sans goût, & ne pourroit contribuer en aucune façon, aux progrès qu'on cherche à y faire. Ce n'est pas qu'il faille s'écouter jusqu'au point de

ne rien faire toutes les fois qu'on ne se sent pas d'humeur de travailler ; il arrive souvent au contraire qu'on prend goût au travail après quelque tems d'études , & qu'on y trouve alors plus d'agrément qu'au commencement : mais on doit se fixer tous les jours un tems réglé pour étudier , pendant lequel tems on dessinera bien ou mal , sauf à passer la mesure quand on y trouvera plus de goût qu'à l'ordinaire. Car quoiqu'il soit vrai que ce n'est qu'à force de peine & de fatigue qu'on peut parvenir à devenir habile homme, il faut cependant , pour retirer quelque fruit de son travail, que cette peine se trouve mêlée de plaisir , & que la satisfaction intérieure que l'on goûte en dessinant , fasse préférer ce genre d'occupation à tout autre.

La première chose que l'on doit considérer dans l'acquisition d'un Art que l'on veut exercer toute sa vie, c'est de bien partager son tems , & de donner à chaque étude celui qui lui est propre. Dans les tems de la première jeunesse, par exemple, où la raison est encore foible, & les réflexions hors de saison, il faut se prévaloir de la mollesse du cerveau & de la pureté de ses organes, pour y imprimer les connoissances & les habitudes qu'on voudra faire prendre aux jeunes gens (a). Cela supposé, il faut prendre garde à deux choses ; de ne les pas rebuter en les tenant trop long-tems attachés à la même étude, ou en les fatiguant par des répétitions ennuyeuses sur la même chose, & de relever l'étude du Dessin, en la diversifiant par quelque autre occupation, comme de leur donner quelque teinture de la Géométrie, de l'Architecture, & de la Perspective. Car, comme le remarque Quintilien, la jeunesse est capable d'apprendre à la fois plusieurs disciplines, mais

*Quo semel est imbuta recens servabit odorem
Testa diu. Horat. Epist. 1. 2.*

à diverses heures , parce que les unes servent alors de relâche aux autres , & que le changement d'occupation est une sorte de récréation pour l'esprit.

Après que vos élèves auront copié, pendant quelque tems, différentes parties du visage, comme des yeux, des oreilles, &c. (Voyez les Planches 10, 11, 12 & suiv.) on leur donnera à copier des têtes entières. Il faut leur faire dessiner ensuite les autres parties du corps, comme des mains, des pieds, des jambes & des bras, & enfin des figures entières; ayant soin que les originaux que vous leur présentez, soient de la meilleure main qu'il sera possible de les avoir. Les têtes d'après Raphaël que nous donnons dans ce Recueil (Planches 18, & suiv.) & les études, d'après les antiques, qu'on trouvera ensuite, sont très-propres à cet usage. Il faut les leur donner l'une après l'autre, & une à une, sans les accabler d'un trop grand nombre d'originaux à la fois; ayant attention de leur bien faire remarquer les proportions & les beautés de ce qu'ils imitent. Vous les aiderez dans les commencemens à esquisser leur figure, à la bien asseoir & planter, & vous retoucherez ensuite quelques coups aux contours, sans cependant trop affecter de les corriger, pour ne les point rebuter.

Remarquez cependant que comme votre intention n'est pas de faire seulement de bons copistes, vous devez exercer vos élèves à produire de tems en tems quelque chose de leur propre fonds, premierement des yeux & d'autres parties de la face, ensuite des têtes, & enfin des figures entières. Car quand ils copient un original, c'est pour apprendre à connoître les proportions; mais lorsqu'ils dessinent une figure de génie, ils s'exercent alors à travailler sur leur propre idée, & à mettre en prati-

que les connoissances qu'ils ont acquises. Un habile Maître peut donner du cœur à ses écoliers, & les encourager à entreprendre de travailler d'invention, en dessinant lui-même quelque chose en leur présence, & leur enseignant en même-tems de quelle maniere il s'y prend; c'est ainsi que la Fage montrait à dessiner à ses élèves (a). Il faut aussi encourager les jeunes gens, en les louant sur ce qu'ils peuvent avoir de bon, & en ne leur faisant pas remarquer tous leurs défauts à la fois, mais en les reprenant chacun en différens tems, & les uns après les autres. C'est pourquoi il est à propos, quand on blâme quelque partie de leurs productions, d'en louer en même-tems une autre, pour les dédommager en quelque façon du dépit intérieur & du chagrin qu'ils peuvent ressentir de n'avoir point réussi. Voilà la méthode que lon doit suivre dans les commencemens pour conduire ses élèves, & il faut la continuer jusqu'à la fin de leurs études, de sorte qu'ils marchent & s'avancent toujours dans le Dessin par ces deux moyens, l'un de copier de bons originaux, & l'autre de produire quelque chose de leur propre imagination.

De quelle conséquence il est de finir ses Dessins.

Lorsque vos jeunes gens auront fait quelques progrès, & qu'ils commenceront à bien mettre ensemble leur figure, il faut avoir de belles têtes bien dessinées, & les leur faire

(a) Quelques Maîtres ont eu l'usage de faire dessiner à leurs élèves, de souvenir, les choses qu'ils venoient de faire d'après un original, & cet usage peut être avantageux, pourvu qu'on en use sobrement, & simplement dans le commencement des études; car lorsqu'on est plus avancé, il ne serviroit qu'à imprimer dans la mémoire la maniere particuliere de son Maître, dont on doit sortir un jour pour voler de ses propres ailes.

copier & finir avec tout le soin & toute la propreté dont ils feront capables. On fera la même chose à l'égard des pieds & des mains, en leur faisant sentir la nécessité de ce procédé, & de quelle conséquence il est de terminer, le plus qu'il est possible, ces extrémités du corps humain, afin que le soin de les bien rendre leur demeure ensuite le reste de leur vie.

» Les jeunes gens qui dessinent (dit un Auteur anoni-
 » me (a), doivent s'attacher à finir soigneusement les têtes,
 » pieds & mains, & en général à ne rien négliger
 » des choses mêmes qui leur semblent les moins intéressantes.
 » Il n'arrive que trop souvent que ceux qui paroissent
 » avoir le plus de disposition, & qui auroient pu
 » devenir les premiers de leur Art, restent néanmoins dans
 » la médiocrité, pour ne s'être pas assez appliqués dans
 » leur jeunesse à finir leurs desseins. Flattés d'une espèce
 » d'esprit & d'un certain feu qu'on remarque dans leurs
 » productions, ils s'adonnent à une manière de dessiner
 » *croquée* & superficielle, & saisissant avec vivacité la
 » première idée que l'imagination leur présente, ils ne
 » cherchent plus à approfondir les solides beautés de la
 » nature. Aussi doit-on regarder leurs ouvrages aussi superficiellement
 » qu'ils ont été faits; autrement la réflexion venant à lever le masque
 » qui nous avoit d'abord frappés, on n'apperçoit plus qu'une
 » profonde ignorance au lieu du faux brillant dont on étoit ébloui
 » auparavant.

» On ne sçauroit donc, ajoute cet Auteur, assez recommander
 » à ceux qui s'appercevront de cette légèreté de main (laquelle,
 » quoique bonne en soi, pourroit cepen-

(a) Nouvelle méthode pour apprendre à dessiner sans Maître. *In quarto*
 Paris, 1740.

» dant devenir vicieuse par la suite) de tâcher de finir
 » leurs ouvrages, même avec excès , afin de corriger ce dé-
 » faut par un contraire. Qu'ils n'appréhendent point de s'ap-
 » pesantir la main , car ils ne seront que trop disposés à
 » retourner toujours à cette première vivacité qui leur est
 » naturelle. Par la même raison , ceux en qui l'on apper-
 » cevra le défaut de trop finir & de fatiguer leurs dessins ,
 » doivent s'enhardir & s'évertuer ; & afin d'acquérir cette
 » facilité qui leur manque , ils doivent dessiner légére-
 » ment , & finir leurs ouvrages , pour ainsi dire le moins
 » qu'ils pourront. On ne doit pourtant pas toujours cher-
 » cher à détruire les talens que l'Auteur de la Nature a
 » mis en nous , pour courir aveuglément après ceux qu'il
 » nous refuse ; mais il faut seulement les modérer avec
 » prudence pour éviter les défauts où ils entraîneroient si
 » l'on s'y livroit sans aucune réserve.

Quand vos disciples seront parvenus à ce point de perfection , vous leur ferez pour lors entreprendre des dessins plus difficiles , premierement d'une seule figure , & même de ceux qu'ils avoient déjà copiés auparavant , car ils les feront alors beaucoup mieux , & bien plus facilement que la première fois. Après cela vous leur fournirez des dessins de deux ou plusieurs figures , afin qu'ils apprennent à les grouper & à les mettre ensemble , sans oublier cependant de petites tentatives de leur invention , à quoi il faut toujours les encourager (a).

Remarquez que toute cette première étude doit se faire d'après des nudités , & rarement d'après des figures habillées ou couvertes de draperies. C'est pourquoi on doit

(a) Il est bon d'observer , qu'on ne doit permettre à ses élèves d'essayer de faire quelque chose de génie , que lorsqu'ils seront en état de copier facilement , sans quoi l'élève n'étant pas assez fort , ce seroit peine perdue.

leur donner pour modeles , les figures de Raphael & de Michel-Ange , & les antiques de Perrier. On doit encore se servir des ouvrages d'Annibal Carrache , dont le dessin a quelque chose de surprenant ; ses galeries sont fort utiles pour l'étude dont on parle ici , de même que les loges de Raphaël & les autres tableaux du Vatican , qui ont été dessinés & gravés par différens Maîtres. Au reste , on doit bannir entièrement de l'école , les méthodes de copier en réticulant , en calquant les dessins ou estampes , ou en les prenant à la vitre : il faut rejeter avec mépris toutes ces inventions mécaniques , qui sont autant d'obstacles aux progrès de la jeunesse , & les laisser aux ignorans , ou à ceux qui dessinent pour leur plaisir.

La méthode qu'on vient de proposer demande une longue étude , & ne peut se mettre en pratique , qu'en y employant plusieurs années ; mais aussi c'est le plus sûr moyen de se rendre habile dans le dessin. Lors donc qu'on se trouvera en état de copier son original avec justesse & précision , alors on pourra dessiner d'après *la bosse* , ou figure de relief. Cette étude est nécessaire pour apprendre à connoître l'effet des ombres & des jours , à donner du relief aux parties qui en doivent avoir , & pour se perfectionner dans les contours des figures. C'est pour quoi il faut commencer par de belles têtes de plâtre , des pieds & des mains moulés sur les antiques , pour en venir ensuite à des figures entières. L'Auteur d'un traité sur la Peinture , imprimé à Toulouse au commencement de ce siècle , conseille une méthode (a) particuliere dont on

(a) On pourroit objecter à cet Auteur (M. Bernard du Puy du Grez) que si le jour est si doux , les muscles & autres détails ne seront pas assez sensibles pour qu'un élève , qui ne les connoît pas encore , les y découvre , & c'est justement pour cette raison , qu'on le fait dessiner d'après la bosse , afin qu'il apprenne à les connoître dans la nature où ils sont souvent moins visibles &

pourra essayer : c'est de faire en sorte que le jour tombe doucement sur les plâtres & les modeles qu'on dessine , & qu'il ne tranche pas d'abord les ombres , ce qui se peut éviter par le moyen d'un châssis de papier huilé ou verni , placé du côté d'où vient le jour. Peut-être , ajoute ce même Auteur , seroit-il fort utile de dessiner d'après la bosse dans un miroir , parce que les jours & les ombres s'y adoucissent beaucoup.

Pratique pour profiter de ses études.

De tous les moyens dont on peut se servir pour profiter dans l'étude du dessin , il n'y en a pas de meilleur , que de faire par cœur , & sans avoir aucun original du modele , les mêmes choses que l'on aura copiées le jour précédent , soit d'après des dessins ou des tableaux , soit d'après la bosse , & de confronter ensuite ces seconds dessins avec les premiers , pour voir si l'on en a bien retenu l'idée. De cette pratique résulte deux bons effets ; le premier que l'on s'attache d'avantage à considérer son original , lorsqu'on dessine d'après lui ; ce qui fait que la copie en est beaucoup mieux ; le second , que vous vous imprimez par ce moyen plus fortement dans l'esprit & dans la mémoire , les beautés que vous avez étudiées : ce qui est une chose très-avantageuse , puisque le but de votre travail est de retenir ce que vous étudiez.

mobiles. Et par cette même raison , les élèves ont plus d'avantage pour étudier la nature à la lumière de la lampe , qu'à celle du jour , parce que les ombres tranchées leur y font mieux appercevoir les détails ; au lieu qu'au jour ils n'y peuvent rien découvrir. Il est vrai que la lumière du jour est meilleure que celle de la lampe lorsqu'ils sont avancés , & qu'ils connoissent la nature , parce que c'est celle selon laquelle ils feront le plus grand nombre de leurs ouvrages.

M. de Piles conseille la même chose dans ses remarques sur le Poëme de Dufrenoy. » Ce seroit, dit-il, un » bon moyen d'apprendre, si ayant dessiné une tête d'a- » près la bosse on la dessinoit incontinent après sans rien » voir, examinant ensuite si elle est conforme au premier » dessin : s'exerçant ainsi sur une même tête, en la tournant » de dix ou douze côtés. Il faudra faire la même chose » pour des pieds & des mains, & ensuite pour des figures » toutes entières; mais ajoute-t-il, pour connoître la beauté » de ces figures & la justesse de leurs contours, il faut » nécessairement savoir l'Anatomie.

Cette pratique est un excellent moyen pour faciliter le génie, & le préparer à la belle composition. Car comme on ne pourroit pas espérer de devenir habile homme en considérant seulement les ouvrages des plus grands hommes, étant nécessaire outre cela de dessiner, & d'en venir à la pratique : de même il ne suffit pas de dessiner toujours d'après leurs plus belles productions, & de les copier continuellement; mais il est à propos aussi de tâcher de les approcher & de les égaler, s'il est possible; & on ne peut y parvenir, qu'en acquérant le même fond de connoissance de la nature qu'ont eu les grands Maîtres qu'on se propose pour modeles.

Bernard du Puy du Grez, ci-devant cité, enseigne un moyen des plus simples, & très-facile pour s'exercer à faire de soi-même. Il ne faut pour cela qu'une grande feuille d'ardoise bien unie, & du crayon blanc : on trace les figures qu'on veut sur cette ardoise; on les efface ensuite facilement avec un linge ou une éponge sèche, & l'on recommence la même chose; de cette façon, on accoutume peu à peu sa main à représenter tout ce que l'on conçoit dans l'imagination. Il ne faut pas, continue cet Au-

teur , se rebuter , sice qu'on fait dans les commencemens est monstrueux , estropié , ou mesquin : il n'y a qu'à l'effacer aussi-tôt ou le corriger ; puis , quand on l'a recommencé , & qu'on n'y peut plus rien changer n'y ajouter , on le laisse subsister jusqu'au lendemain. Cependant on continue son étude d'après des dessins , des plâtres , ou même des estampes , & quelque jours après on revoit l'ardoise : alors on y découvre des défauts qu'on n'avoit pas remarqués le premier jour ; & l'ayant effacé , on forme quelqu'autre chose tirée de son imagination , & on la trace sur la même feuille , comme la première fois. C'est ainsi qu'on s'habitue peu à peu à faire de soi-même ; & quand il se rencontre des compositions heureuses on en tire des copies ou des esquisses sur du papier pour les garder. L'ardoise nous fournit encore un moyen aisé de mettre en pratique plusieurs sortes de proportions , suivant les différens Auteurs qui en ont écrit. Pour cet effet on commence par marquer d'abord les principales divisions sur lesquelles on bâtit la figure ; & quand on a imprimé une fois ces regles dans son esprit par plusieurs réitérations , alors on peut faire facilement des figures de toute sorte de proportion. Je ne vois pas qu'on puisse inventer rien de plus commode pour exprimer sa pensée , & pour accoutumer la main à tracer fidèlement toutes les idées que l'esprit lui fournit.

De l'étude d'après le modele.

L'étude de la nature , est le moyen le plus efficace pour se perfectionner dans le dessin ; c'est d'elle que nous devons apprendre à connoître tous les différens mouvemens qu'elle est capable de produire dans les membres ,

par le moyen des muscles. Cette étude se fait d'après un homme vivant & tout nud, appelé le *modele*, que l'on pose dans telle attitude que l'on veut : les copies que l'on fait de ce modele, soit avec du crayon sur le papier, soit en modelant avec de la terre ou de la cire, ces copies, dis-je, se nomment *des Académies*; on en trouvera plusieurs exemples dans ce volume, aux Planches 39 & suivantes, qui pourront être utiles aux personnes qui ne sont pas à portée de faire cette étude d'après nature. L'étude d'après le modele est cependant absolument nécessaire à ceux qui veulent se rendre habiles dans le dessin, & en même tems si difficile, qu'un jeune homme qui fait déjà dessiner passablement bien, & qui manie même son crayon avec goût, se voit quelquefois obligé de recommencer sur nouveaux frais, quand il vient à dessiner sur la nature, & qu'à peine peut-il alors mettre sa figure ensemble. C'est ici qu'il faut oublier en quelque façon, tout ce que l'on pourroit savoir d'ailleurs, & sans s'arrêter à la maniere dont on avoit coutume de dessiner un bras, une jambe, ou telle autre partie du corps que ce soit, on s'attachera uniquement à rendre la nature telle qu'on la voit. Sur-tout on se gardera bien alors de dessiner de mémoire, au lieu de suivre le modele, car ce ne seroit plus une étude profitable, mais une occupation vraiment machinale; & dont on ne retireroit aucun fruit pour son avancement.

On doit s'accoutumer à saisir promptement l'action de la figure & les principaux mouvemens des muscles, parce que dans les premiers momens que le modele est en attitude, toutes les parties du corps travaillent avec plus de force; au lieu que leur action se rallentit quand il y a quelque tems qu'il se tient dans la même attitude.

Pour cet effet, il faut d'abord esquisser légèrement toute la figure, sans suivre néanmoins par la suite, trop obstinément, le premier trait qu'on a dessiné sur le papier; mais si la nature nous présente quelque léger changement, il faut le marquer aussi sur le dessin, & la suivre scrupuleusement, sans chercher à y rien augmenter ou diminuer.

Il y a des Maîtres qui pensent qu'on doit suppléer, en dessinant d'après le modele, à ce que l'on trouve de defectueux dans la nature; mais cette maxime pourroit être pernicieuse pour des commençans; car en voulant corriger la nature avant que de la connoître parfaitement, on court grand risque de *se manierer*, c'est-à-dire de rendre toujours les choses d'une même façon, & de les représenter non telles qu'elles sont en effet, mais selon l'idée qu'on s'en est formée. Nous voyons tous les jours par expérience, que ceux qui se manierent ainsi de bonne heure ne font plus aucun progrès dans le dessin, parce qu'ayant toujours l'esprit frappé des mêmes impressions, l'imagination ne peut plus leur fournir de nouvelles idées. La nature, quoique pleine de variétés, à beau leur représenter les choses sous de nouvelles formes, ils ne sont plus en état d'en sentir la différence, & par conséquent ils ne peuvent plus acquérir de nouvelles connoissances. C'est pourquoi il faut toujours imiter le modele avec la plus scrupuleuse exactitude, non-seulement dans les contours, mais encore pour le ton de couleur. Par exemple, lorsque la main se trouve appuyée sur quelqu'autre partie du corps, comme sur l'estomac, elle est beaucoup plus colorée que le fond sur lequel elle est placée, & c'est cette différence de couleur qu'il est nécessaire de rendre dans le dessin, telle qu'on la voit sur la nature. Ces choses,

qu'on regarde comme de peu de conséquence, & que l'on néglige souvent dans les commencemens, sont cependant très-essentiels, & ce n'est qu'en y faisant une continuelle attention, qu'on parvient à imiter le vrai de la nature & à colorer même ses dessins.

Quand on commence à dessiner d'après nature, on n'apperçoit d'abord presque aucun muscle; c'est pourquoi avant que de commencer cette étude, on doit avoir quelque légère teinture de l'Anatomie, afin de pouvoir découvrir plus aisément, par son secours, la place des os & des muscles. Ce n'est pas qu'on doive pour cela marquer tous les muscles qu'on n'apperçoit point sur le modèle, par cette seule raison qu'on sait qu'ils doivent y être; mais l'Anatomie doit seulement nous servir de guide pour les appercevoir plus facilement & pouvoir les placer à propos. Il faut alors s'appliquer à les marquer si tendrement, qu'ils n'interrompent point les masses de lumière, afin qu'on puisse laisser de grandes parties dans les clairs ainsi que dans les ombres.

Plusieurs grands hommes, tels que Michel-Ange, & quelques autres, sont tombés dans le défaut de marquer trop fortement les os & les muscles; mais ces exemples sont dangereux à suivre trop servilement, & conduiroient à faire des squelettes & des écorchés; plutôt que des figures qui paroissent vivantes. C'est le sentiment de M. de Piles dans son Cours de Peinture. » Il y a des Peintres, dit-il, qui bien loin de rechercher une juste modération dans leurs dessins, ont affecté d'en rendre les contours & les muscles prononcés au-delà d'une justesse que demande leur Art, & cela sans doute dans la vue de passer pour habiles dans l'Anatomie & dans un goût de dessin qui puisse attirer l'estime de la posterité: mais ils

» ont montré par-là même, qu'ils favoient mal l'Anato-
 » mie, puisque cela fait voir qu'ils ont ignoré qu'il y eût
 » une peau qui enveloppe les muscles, & qui les fait voir
 » plus tendres & plus coulans; ce qui fait une partie du
 » corps humain, & par conséquent de l'Anatomie. Une
 » preuve de ce que l'on avance, c'est que les corps des
 » femmes & des petits enfans ont tous leurs muscles, ainsi
 » que ceux des athletes & des hommes les plus robustes;
 » mais la graisse & la chair dont ils sont recouverts, em-
 » pêche qu'on ne les apperçoive ».

X *De la correction de la nature.*

L'étude du dessin ayant été consommée & perfection-
 née par celle du modele vivant, il y a tout lieu de croi-
 re, qu'après avoir suivi cette méthode pendant plusieurs
 années, les élèves se trouveront en état d'imiter la nature,
 & de composer des figures & des groupes de leur inven-
 tion. C'est alors qu'on pourra essayer de corriger d'après
 le marbre, ou des plâtres moulés dessus; ce qu'il y a de
 défectueux dans la nature, en se conformant à la ma-
 niere que les Auteurs des belles statues antiques ont pra-
 tiquée, pour en prendre le goût. C'est ainsi qu'en rassem-
 blant de côté & d'autre ce qu'il y a de plus excellent, on
 peut parvenir à en faire un heureux choix & une compo-
 sition qui imite, d'aussi près qu'il est possible, les perfec-
 tions de la plus belle nature. » Car ce n'est pas assez, dit
 » le savant auteur du Poëme sur la Peinture, d'imiter
 » de point en point, & d'une maniere servile, toute sorte
 » de nature (a) mais il faut que le Peintre, en maître de

(a) *Nam quaecumque modo servili haud sufficit ipsam
 Naturam exprimere ad vivum, sed ut arbiter Artis
 Seliget ex illa tantùm pulcherrima Pictor. De Arte Graphica.*

» son Art , sache choisir ce qu'il y découvrira de plus
» beau, & qu'il corrige, de son génie, ce qu'il y trouvera
» de foible ou de défectueux, en un mot qu'il en sache
» réparer les défauts, & qu'il en saisisse les formes les plus
» agréables avant quelles s'échappent.

Bernard du Puy du Grez est du même sentiment que du Frenoy : » Il ne s'agit pas seulement, dit-il, de copier
» la nature, tantôt maigre & sèche, tantôt petite ou gran-
» de, mesquine ou extravagante : il faut encore savoir
» composer une belle figure d'après un corps qui ne fera
» pas parfaitement beau; & s'il y a quelque chose de beau,
» il faut le savoir choisir, en suppléant au reste qui y
» manque.

» En effet, ajoute-t-il, tous les corps ont du beau dans
» quelques parties, & du mesquin en quelques autres, la
» nature ne formant que rarement des ouvrages accom-
» plis. Aussi voit-on souvent qu'elle refuse à l'un ce quelle
» prodigue à l'autre; de sorte qu'il faudroit plusieurs mo-
» deles pour en faire une figure qui fut parfaite : mais,
» comme je viens de dire, la science consiste à suppléer
» aux endroits où la nature s'est négligée ».

Avant que de finir ce Chapitre, nous répéterons enco-
re un avis que nous avons déjà donné aux jeunes dessi-
nateurs, qui est que pendant qu'ils étudient d'après le
modele, ils doivent, par intervalles, faire des composi-
tions de diverses Histoires, en essayant peu à peu leurs for-
ces, & tâcher, à mesure qu'ils liront quelque Livre, d'ex-
poser aux yeux, par des esquisses, ce qu'ils auront appris
par la lecture.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la pratique du Dessin.

IL y a plusieurs manieres de dessiner ; qui se réduisent ordinairement à trois principales ; savoir , *au crayon* , *au lavis* , & *à la plume* : nous allons traiter séparément de chacune de ces manieres , & indiquer la méthode que l'on doit tenir pour y faire quelques progrès ; mais il est nécessaire de dire auparavant quelque chose sur les différens papiers propres pour le dessin.

Du papier propre à dessiner.

Il y a deux sortes de papiers sur lesquels on peut dessiner : du papier *blanc* & du papier *coloré* , ou de demi-teinte ; ce dernier se divise en trois especes différentes , le *papier gris* , le *bleu* , & le *bistré*. Le papier gris & le bleu viennent tous colorés des moulins où ils se fabriquent. A l'égard du papier bistré , ce n'est autre chose que du papier blanc , sur lequel on passe , avec une éponge , de l'eau de suye plus ou moins chargée de couleur , selon qu'on désire que le papier soit plus ou moins foncé & brun.

On a inventé les papiers de demi-teinte , pour épargner le travail du crayon , dans les endroits qui doivent être de la même force que la teinte du papier & l'on se sert de craye , de crayon , ou de pastel blanc pour rehausser , c'est-à-dire , pour faire paroître les endroits éclairés. De cette façon , la couleur même du papier sert de demi-teinte : il ne s'agit plus que d'ombrer avec du crayon

de couleur , les endroits où sont les plus fortes ombres , & de rehausser , comme nous venons de dire , les jours avec du blanc.

Cette maniere est plus expéditive que sur le papier blanc , cependant les jeunes gens qui commencent , ne doivent point s'en servir ; mais ils doivent dessiner d'abord au crayon rouge ou noir sur le papier blanc ; & quand ils viendront à se servir de ce papier de demi - teinte , ils en choisiront d'abord d'une teinte très-foible : car plus le papier est foncé en couleur , & plus il faut d'art pour y mettre le blanc dans les jours.

Les papiers qui portent naturellement leur demi-teinte , ne servent ordinairement que pour dessiner au crayon ; mais le bistre peut , outre cela , servir à dessiner au lavis. On rehausse ensuite les jours au pinceau avec du blanc de céruse bien broyé à l'eau , & détrempe avec de l'eau gommée , comme on le dira à l'article du *Lavis*.

Les qualités que doit avoir un papier propre pour le dessin , sont d'être fort & d'avoir le grain fin & égal. Pour ceux qui dessinent à la plume , il suffit qu'il soit uni , qualité qu'il acquiert sous le marteau , en le faisant battre ; il faut aussi qu'il ne boive point , ce qu'on peut empêcher en le trempant dans de l'eau où l'on aura mis dissoudre de l'alun , & le faisant sécher ensuite. A l'égard du Lavis , il faut , outre les deux qualités ci-dessus , que le papier soit fort & épais pour soutenir le Lavis , & conserver l'égalité dans les teintes.

Maniere de dessiner au crayon.

Ceux qui commencent à dessiner se servent ordinairement d'une pierre rouge appelée *sanguine* , ou crayon

rouge: elle se vend chez les Epiciers & les Marchand de couleur. On choisit la plus foncée en couleur, & la plus tendre au toucher. On coupe cette pierre avec une lime plate à refendre dont se servent les Serruriers, ou avec une lame d'acier mince, comme les ressorts des pendules, à laquelle on fait des dents pour en former une espece de petite scie. On coupe d'abord les morceaux de sanguine par petites tables, qu'on refend ensuite pour en former de petits quarrés longs, enfin on les arrondit par le bout avec un couteau, & l'on y taille une pointe pour s'en servir.

Comme le crayon est plus facile à manier que la plume ou le lavis, il est aussi plus convenable pour les commençans; il a cela de commode, qu'il peut s'effacer quand on veut, en frottant légèrement le papier avec un peu de mie de pain rassis, de sorte qu'on peut facilement changer ou corriger son ouvrage.

En commençant à dessiner, il faut d'abord *esquisser* légèrement sa figure; cette esquisse se fait, quand on se pique de dessiner proprement, avec du charbon de bois léger, comme le fufain ou bonnet à Prêtre, qu'on peut effacer facilement en le frottant légèrement avec un linge blanc & sec, ou avec de la mie de pain rassis. Au défaut de charbon de fufain, on esquisse avec de la pierre noire, avec laquelle on trace légèrement sa pensée sur le papier. La sanguine ne vaut rien pour cela, parce qu'elle est difficile à effacer entièrement, & qu'elle laisse toujours sur le papier blanc, une espece de graisse qui tache le dessin & le salit.

Cette légère esquisse étant faite, & chaque chose étant arrêtée dans sa place, on remet le dessin au net en repassant un crayon plus ferme, comme pierre noire ou sanguine, sur le premier trait, que l'on a eu soin d'affoi-

blir auparavant , & d'effacer presqu'entièrement en passant de la mie de pain sur ce trait, pour emporter les faux traits de l'esquisse. On observera de faire ce trait plus fort du côté des ombres , & de le tenir plus délié du côté d'où vient la lumiere.

Les bons crayons contribuent beaucoup à dessiner facilement & avec plaisir , c'est pourquoi il faut avoir l'attention de les bien choisir. On se sert ordinairement de trois sortes de pierre que l'on aiguise pour dessiner ; savoir , la sanguine ou crayon rouge , la pierre noire appelée crayon noire , & la mine de plomb. La bonté de ces crayons consiste à être tendres & doux , sans aucun grain ni gravier. Pour les conserver tels , on les gardera dans un endroit qui ne soit point trop sec , ce qui les feroit durcir , ils se conserveront mieux dans un lieu frais & humide ; mais il ne faut les en tirer qu'à mesure qu'on en aura besoin.

+ *Ce qu'on entend par esquisser.*

Comme nous venons de dire qu'en commençant un dessin , il falloit d'abord *esquisser* , il est bon d'expliquer ici ce que l'on entend par ce terme. *Esquisser* , c'est faire paroître par des traits peu sensibles & en petit nombre , une légère , mais générale idée , de ce que l'on se propose de faire ou d'imiter , afin que si l'on se trompoit dans la distribution totale de son ouvrage , on pût se corriger. Ainsi les premières idées du sujet que l'on veut représenter , & que l'on jette d'abord sur le papier , se nomment des *esquisses* , & cette maniere de dessiner est appelée *esquisser* , du mot Italien *Schizzare* , qui veut dire , à proprement parler , éclabouffer , parce que ce ne sont que des essais , où les couleurs paroissent comme jettées au

hasard sur la toile en petit, pour indiquer à peu près l'effet que fera le tableau quand il se a exécuté en grand.

Avant que de se résoudre à terminer une partie d'un tableau, il est tout naturel de regarder si elle est proportionnée au reste du tableau: or, il est impossible de le voir, à moins que d'en comparer les parties ensemble, & cette comparaison ne se peut faire qu'en les ayant toutes présentes devant les yeux; il faut donc les distribuer chacune à leur place, pour donner à connoître les principales masses; mais il faut que cela soit fait le plus promptement & le plus exactement qu'il est possible; c'est ce qu'on appelle *une esquisse*. Elle doit se faire, comme nous avons dit, fort légèrement avec du charbon tendre, & par des traits presque insensibles, afin que lorsqu'on voudra en arrêter le contour, & terminer chaque partie en détail, on puisse aisément effacer tous ces traits en y passant une mie de pain, en sorte néanmoins qu'il en reste encore quelque légère trace sur le papier. On observera que pour esquisser, il faut tenir son corps plus droit, & être un peu plus éloigné de ce que l'on dessine qu'à l'ordinaire, afin que sans hauffer ni baisser la tête, on puisse voir d'un seul coup d'œil son original & son esquisse, pour les comparer ensemble.

A l'égard de l'ordre qu'on doit tenir dans ses études, il faut copier d'abord des dessins qui soient biens finis, & au crayon sur du papier blanc, pour en concevoir plus facilement tout le travail; ensuite on copiera indifféremment d'autres dessins sur toutes sortes de papiers. Quand on aura passé du moins une année avec assiduité dans cet exercice, & qu'on aura acquis quelque facilité dans la main, alors il fera à propos de dessiner d'après de bons tableaux, observant de retourner de tems en tems à son

exercice ordinaire , jusqu'à ce que l'on soit capable de dessiner d'après la bosse , laquelle on doit savoir dessiner facilement avant que d'entreprendre de dessiner d'après nature.

✕ *Maniere de s'accoutumer à dessiner avec justesse.*

Lorsqu'on commence à dessiner , on doit d'abord se proposer deux choses : la première d'accoutumer son œil à la justesse : & la seconde , d'acquérir la facilité de la main dans l'exécution.

Il y a deux moyens pour aider à dessiner avec justesse & pour y accoutumer l'œil : le premier est de juger de la grandeur d'une chose par celle d'une autre , en examinant le rapport qu'il y a entre la longueur & la largeur d'une chose , & celle d'un autre chose , en sorte que l'on puisse juger si elle est plus ou moins grande que l'autre , de quelle quantité , ou bien si elle lui est égale. Mais il faut qu'en cela , l'œil fasse l'office du compas (a) qui doit être plutôt dans les yeux que dans les mains , évitant de s'en servir le plus qu'on pourra , pour rapporter sur le papier les mesures des parties que l'on dessine. Cela n'empêche pas , que lorsque votre dessin sera achevé , vous ne puissiez vous servir effectivement du compas pour votre propre satisfaction , & pour voir si vous avez rencontré juste ou de combien vous vous serez écarté de votre original.

L'autre moyen pour copier un dessin avec plus de facilité , est de tirer par la pensée , sur son original , plusieurs lignes perpendiculaires , & d'autres horizontales qui se coupent à angle droit , afin de voir quelles parties sont vis-à-vis , au-dessus , ou au-dessous les unes des autres , ou

(a) ... *In que oculis tantummodo circinus esto. De Arte Graph.*

combien à peu près il s'en faut : afin que faisant la même chose sur votre papier , vous imitez votre modele avec d'autant plus de justesse , & que vous rendiez votre copie d'autant plus conforme à l'original. Cette maniere aide beaucoup les commençans à mettre ensemble leur figure , ou telle autre chose qu'ils veulent copier.

La facilité dans l'exécution , qui est la seconde chose qu'on doit se proposer , se contracte à force de travailler ; & quoique l'on trouve d'abord de la résistance dans la main , il ne faut pourtant pas se rebuter pour cela ; car , avec un peu de persévérance & d'assiduité , vous surmonterez enfin cette résistance ; en travaillant vous acquerez l'habitude & la facilité du dessin , & vous aurez alors le plaisir de voir que votre main obéira sans peine à votre imagination , pour mettre en exécution les choses que vous aurez conçues.

× *Par où l'on doit commencer ses études.*

On demande par quelle chose il vaut mieux commencer pour apprendre à dessiner ; si c'est par le paysage , par des fleurs , des animaux , ou des figures humaines , ou bien par toutes ces choses indifféremment. Gerard de Laireffe , fameux Peintre Hollandois , ou du moins l'Auteur du Livre , qui porte le nom de ce grand Maître , sous le titre de *Principes du Dessin* , prétend qu'il est à propos de préparer les commençans à l'étude de la figure , en leur faisant dessiner d'abord des choses naturelles , comme seroit un fruit , une fleur , &c. ou des ouvrages de l'Art , comme un pot à l'eau , une bouteille , un chandelier , &c. mail il paroît que ce seroit faire perdre le tems à la jeunesse que de l'amuser à de pareilles vétilles ; & les plus

fameux Artistes pensent avec raison, qu'il est à propos, quelque partie qu'on ait dessein d'embrasser par la suite, de commencer toujours par dessiner des têtes, des pieds & des mains. La raison en est, que l'on y profite davantage, parce qu'il est nécessaire de beaucoup plus d'application, pour donner une apparence de justesse à une tête qu'à une fleur, un fruit ou toute autre chose qui peut satisfaire, & paroître bien en elle même, quoiqu'elle ait des parties plus grandes ou plus petites qu'elles ne sont dans l'original, ce qui fait que les défauts en sont bien moins sensibles. Dans une tête au contraire, si l'on fait un œil, le nez ou la bouche plus grande ou plus petite que dans l'original, cela se remarque aisément; & pour peu qu'on s'éloigne de la place qu'ils doivent avoir, ou de leurs vraies proportions, les moindres défauts en sont très-visibles: d'où il s'ensuit qu'on les reconnoît soi-même plus aisément, & qu'en voyant en quoi ils consistent, on peut s'en corriger. De plus, celui qui dessine bien une tête fera bien une fleur; mais celui qui ne fait que dessiner des fleurs, n'est pas capable de copier une tête; au lieu que lorsqu'on fait bien dessiner la figure humaine, tout le reste doit paroître facile, pour peu qu'on veuille se donner la peine de l'étudier sur la nature même.

** Qu'il vaut mieux dessiner d'abord en grand.*

Pour s'avancer dans le dessin, il faut s'accoutumer dès les commencemens à dessiner le plus en grand qu'il sera possible, parce que la main en acquiert plus de liberté & de hardiesse, & que les défauts, ainsi que les beautés, en sont bien plus remarquables; & afin de prendre une bonne maniere, il faut tâcher d'avoir tou-

jours pour originaux des dessins faits d'après d'habiles Maîtres , & qui soient maniés proprement & hardiment. Quand on saura bien dessiner en grand , il ne sera pas difficile de dessiner ensuite en petit ; au lieu que celui qui ne s'est exercé à dessiner qu'en petit , se tirera souvent mal d'un morceau où les figures seront un peu grandes. C'est ce que l'expérience nous fait voir dans les Peintres de paysages qui ne font ordinairement dans leurs tableaux, que de petites figures qui sont touchées avec esprit & liberté de main , lesquels néanmoins se trouveroient embarrassés s'il leur falloit faire quelque ouvrage en grand.

✕ *Des différentes manieres d'ombrer un dessin.*

Jusqu'ici nous n'avons parlé que du trait ou contour extérieur des figures ; mais comme il est nécessaire d'y mettre des ombres & des clairs quand on les finit sur le papier , pour leur donner plus de relief , nous allons expliquer la maniere dont cela se pratique.

On peut ombrer un dessin de trois manieres : premièrement *en hachant* simplement avec le crayon , comme sont les estampes ; ce qui est de mauvais goût , & ne se pratique guere que par ceux qui apprennent à graver , pour s'accoutumer à arranger proprement leurs tailles : secondement , *en grainant* , c'est-à-dire , en frottant son crayon sur le papier pour préparer des masses d'ombres , & en hachant ensuite par-dessus , pour les former & les arrêter : cette maniere s'appelle *grainer* , parce que ce frottement fait paroître le grain du papier : troisièmement , *en estompant* , ce qui se fait en fondant les clairs avec les ombres , par le moyen d'un papier roulé , avec le bout duquel on frotte légèrement le dessin après qu'il est

ombré avec le crayon : ce papier , ainsi roulé , s'appelle *une estompe*. On en fait aussi de peau de chamois roulée : on peut même prendre de la poudre de sanguine , ou autre crayon , avec le bout de l'estompe , & en faire des teintes pour ombrer , comme on feroit avec un pinceau : ensuite on retouche avec le crayon aux plus grandes forces.

✕ *Maniere d'ombrer en hachant avec le crayon.*

La maniere d'ombrer en hachant , se fait par des traits ou hachures que l'on redouble les unes sur les autres en différens sens , jusqu'à ce qu'on ait donné autant de force qu'il en est nécessaire : prenant garde cependant en contre-hachant de ne pas trop croiser les traits , ce qui rendroit le dessin trop dur & de mauvais goût. C'est pour quoi l'on doit observer , lorsqu'on est obligé de mettre deux hachures l'une sur l'autre , de ne jamais les croiser à angles droits , mais de coucher la seconde taille de biais en sorte que ses intervalles fassent , avec la première , comme autant de petits losanges. On n'entrera point ici dans un plus grand détail , sur la maniere d'arranger les tailles & les hachures , en ayant traité amplement dans le *Traité de la Gravure à l'eau forte & au burin* , dont on a donné une nouvelle édition il y a quelques années.

On doit s'accoutumer à hacher facilement avec le crayon de tous les sens , sans être obligé de tourner son papier à chaque fois , & toujours avec un gros crayon , même pour les hachures tendres que l'on met sur les clairs , supposant néanmoins toujours que l'on dessine en grand , ce qui est absolument nécessaire , comme nous venons de le dire , si l'on désire faire quelques progrès dans cet Art. Ainsi il faut prendre l'habitude de se servir

METHODE POUR APPRENDRE

d'un gros crayon : & de l'aiguiser le moins qu'il sera possible. Il y a même des Maîtres qui ne permettent à leurs élèves, d'aiguiser leur crayon qu'une seule fois en dessinant une Académie. Cette méthode est fort bonne, & n'a rien qui doive paroître bien difficile, parce qu'à mesure que le crayon grossit & que sa pointe s'émouffe, il s'y forme des angles avec lesquels on peut marquer les traits les plus déliés.

Quand on hache toutes les ombres avec le crayon sur le papier blanc, il faut être fort propre, & bien ménager le fond du papier qui doit servir pour les clairs, sur-tout en se servant de sanguine, car on ne peut l'effacer totalement avec de la mie de pain, & elle laisse toujours des taches sur le papier : la pierre noire n'est pas si sujette à salir le papier, & elle le graisse moins que le crayon rouge.

+ *Maniere de dessiner en grainant.*

La seconde maniere d'ombrer se fait ainsi : après avoir arrêté son esquisse en repassant le crayon sur les traces du premier trait, comme on l'a expliqué ci-devant, on grainne son crayon aux plus grandes forces, & l'on prépare le dessin par-tout : mais avant que de l'ombrer entièrement & de finir, il faut bien s'assurer de son trait, & le comparer à l'original, pour voir s'il lui est exactement semblable.

Lorsqu'on veut dessiner de bon goût, il ne faut pas se piquer d'arranger servilement par-tout de grandes tailles & de belles hachures; mais on doit grainer beaucoup, & ne se servir de hachures que par nécessité; car comme un dessin, qui ne seroit que grainé, paroîtroit dessiné trop mollement, on est obligé de le hacher en de cer-

tains endroits pour faire les demi-teintes, & pour arrêter les ombres avec plus de fermeté : mais il faut que cela se fasse sans affectation, & que de ce mélange il en résulte un empâtement gras & moëlleux. Pour dessiner d'une manière plus grasse, on fera en sorte de mettre toutes les plus fortes touches dans une épaisseur d'ombre suffisante pour empêcher que les traits ne tranchent trop durement avec ce qui est auprès, & de frapper toujours la principale force au milieu.

On évitera de faire des filets d'ombre trop minces & trop parallèles. Remarquez aussi que la nature n'est jamais parfaitement ronde, mais quelle se trouve composée de plusieurs angles & *méplats* (a); ce qu'il ne faut pas non plus trop outrer, en faisant des contours angulaires, semblables à des rochers. Ce seroit un autre défaut encore plus opposé au bon goût de dessiner trop rond : mais on doit garder un juste milieu entre ces deux façons de dessiner (b).

+ *Maniere d'ombrer en estompant.*

La troisième manière se fait en *estompant*, ce qui n'est autre chose que de frotter avec l'estompe, pour adoucir ce qu'on a dessiné d'abord en hachant. Si le papier est blanc, toutes les demi-teintes se font seulement avec

(a) Il est bon d'expliquer ici ce qu'on entend par *méplats*, qui est un terme particulier à la Peinture. Il est évident que les membres d'un homme ne sont pas ronds comme s'ils étoient tournés au tour : ils sont composés de surfaces dont une grande partie sont plates & arrondies sur les bords ; il faut faire sentir dans ses dessins ces différentes superficies. Ainsi on appelle *une manière méplatte*, celle qui fait sentir ces surfaces dans les endroits convenables ; & *une manière ronde*, celle où elles ne sont point marquées, ce qui provient ordinairement de ce que l'on ignore les formes de la nature.

(b) *Inter utrumque tene: medio tutissimus ibis, Ovid Metam. II.*

l'estompe, en frottant légèrement, car elle est toujours assez chargée de crayon pour faire les teintes les plus délicates & l'on doit ménager le blanc du papier pour les clairs. On estompe avec la sanguine, comme avec la pierre noire, sur le papier blanc & gris; mais la sanguine estompée n'est pas si agréable à la vue que la pierre noire. Si le papier est gris, on rehausse avec le blanc de craye; mais il ne peut pas s'estomper. Enfin on donne de la force dans les plus grandes ombres en hachant par-dessus, mais sans estomper ou très-peu.

On peut aussi mêler ces deux manières, en estompant d'abord assez foiblement toutes les ombres, auxquelles on donne ensuite toute la force nécessaire avec le crayon, par des traits ou hachures plus ou moins fortes, selon qu'il en est besoin. Toutes ces manières de dessiner avec le crayon, soit en hachant, en grainant, ou en estompant, sont les meilleures & les plus commodes pour apprendre à dessiner la figure.

Les estompes dont on se sert pour dessiner se font de plusieurs manières; mais les plus ordinaires sont faites d'un morceau de papier demi brouillard assez épais, qu'on déchire de biais, & qu'on roule bien serré entre les doigts de la grosseur qu'on veut, pour en faire une espèce de pinceau; on le déchire, afin que le petit bout du rouleau dont on se sert soit émouffé, & qu'il ait comme du poil: les estompes de chamois se roulent de la même façon. On fait quelquefois des estompes en fourant dans un tuyau de plume, un petit tampon de coton ou de linge doux & fin, que l'on fait sortir un peu par le bout le plus menu de la plume, ou bien l'on se sert d'un petit tampon de linge doux; roulé & serré médiocrement & alors on dessine ordinairement avec de la pierre noire,

& rarement avec du crayon rouge. Mais ces sortes d'estompes de linge ou de coton, ne sont d'usage que lorsque l'on dessine des figures grandes comme le naturel, ou plus grandes encore.

On pourroit conjecturer que le mot d'estompe, vient de celui d'étoupes, le bout des estompes étant fait à peu près comme un petit paquet d'étoupes, dont on pourroit même se servir au défaut d'une estompe : il est cependant plus vraisemblable qu'il vient de l'Italien *stompare*, ou *stoppare*.

Il y a des personnes qui donnent de la force à leurs dessins faits avec de la sanguine, en les retouchant avec un peu de pierre noire, sur-tout quand ils n'ont pas de sanguine foncée en couleur : d'autres font les chairs au crayon rouge, & les draperies à la pierre noire, pour donner plus d'agrément à leurs dessins, par la variété de ces couleurs.

X *Maniere de contre-épreuve les dessins au crayon.*

Les dessins faits à la sanguine sur le papier blanc, ont cette incommodité qu'on ne peut les froter le moins du monde, sans qu'il y paroisse une tache jaunâtre, & même assez souvent ils se gâtent dans un porte-feuille pour peu qu'on les manie, & ils salissent les autres dessins contre lesquels ils se trouvent. On peut remédier à cet inconvénient (a) en les contre-éprévant, ce qui se fait

(a) M. Lorient a trouvé depuis peu le secret de fixer les pastels & les dessins au crayon, en passant par-dessus une espece de lavis, dont on ignore la composition, & qu'il fait y appliquer avec tant de dextérité, qu'il n'est pas possible de distinguer les dessins qui ont passé par ses mains d'avec les autres. Cet ingénieux Artiste a déjà fixé avec succès plusieurs pastels, & des dessins de conséquence appartenans au Roi.

ainsi. On mouille le derriere du dessin, aussi - tôt qu'il est fini, avec une éponge humectée d'eau claire, prenant bien garde qu'il ne s'en glisse du côté du dessin, ce qui gâteroit tout : le dessin étant suffisamment humecté, on applique par-dessus un papier blanc, de même grandeur que le dessin, pareillement humecté & bien ressuyé avec un papier gris; on les fait passer ensuite ensemble sous la presse des imprimeurs en taille douce, pour en tirer une contre-épreuve, comme on peut le voir plus au long dans le traité ci-devant cité de *la Gravure à l'eau forte & au burin.*

Par ce moyen on colle la sanguine contre le papier; on ôte tout le superflu du crayon qui se seroit détaché, & l'on écrase le grain du papier, en sorte que le dessin n'est plus sujet à s'effacer. De plus on en retire une contre-épreuve sur le papier qui étoit blanc, laquelle quoique plus tendre que le dessin original, a encore assez de force, & qui est même plus agréable à la vue, en ce que les hachures délicates des demi-teintes, y sont bien moins dures que dans le dessin. Celles que l'on retire des dessins faits avec la pierre noire, donnent des contre-épreuves bien moins belles, cette pierre étant beaucoup plus dure & moins grasse que la sanguine : les dessins à la mine de plomb se contre-épreuvent encore moins, aussi ne se font-ils gueres que sur du velin ou parchemin, & rarement sur le papier.

✱ *Dessiner sur le papier de couleur.*

Il est bon de s'accoutumer de bonne heure à dessiner sur du papier de demi-teinte, sur-tout pour les Académies, parce que c'est sur ce papier qu'on apprend à em-

pâter le noir & le blanc d'une façon moëlleuse , au lieu que l'habitude de dessiner sur le papier blanc avec la sanguine pourroit donner une maniere maigre & seche. Ainsi, d'abord qu'on se trouvera assez avancé, on dessinera avec la pierre noire sur du papier gris, bleu tendre, ou d'autre couleur : celui dont la teinte tire un peu sur le clair est le meilleur , & l'on en rehausse les lumieres avec du blanc de céruse, de la craye préparée en forme de crayon, ou avec du pastel dont on trouvera la composition dans le Livre intitulé, *Secrets concernant les Arts & Métiers.*

On aura soin, en dessinant sur le papier de couleur , de laisser beaucoup travailler le papier, c'est-à-dire, de laisser de grandes intervalles entre le blanc & le noir , excepté dans les endroits où les os paroissent sous la peau , comme aux genoux , aux pieds, aux mains.

Il y a deux sortes de manieres de dessiner : l'une de peu d'ouvrage & d'un crayon léger : & l'autre beaucoup plus chargée d'ouvrage & de travail. Quoique l'une & l'autre de ces deux manieres soit également bonne, chacun devant suivre en cela son inclination naturelle, la premiere est cependant plus savante, & est, sans contredit, préférable à l'autre.

Du Lavis.

Le lavis est une espece de peinture qui se fait avec de l'eau chargée de quelque teinture que l'on couche sur le papier par le moyen du pinceau. On peut laver de plusieurs couleurs, toutes sortes de liqueurs étant bonnes pour cela pourvû qu'elles soient faites de couleurs assez brunes pour donner des ombres suffisamment fortes : mais le plus ordinairement, le lavis se fait avec de l'encre de la chine, du bistre, & quelquefois avec de l'inde ou

indigo, ou bien avec de la sanguine délayée; ces sortes de couleur sont en pierre, & se détrempernt assez facilement avec un peu d'eau commune. L'encre de la Chine est une composition de couleur uoire qui se fait à la Chine, & que tout le monde connoît. On la contrefait en Hollande, & elle est presque aussi bonne pour cet usage que celle qui vient véritablement de la Chine. L'indigo est une composition bleue qui vient des Indes où elle se fabrique: & le bistre est fait de suie de cheminée, condensée, dissoute & desséchée; il est d'une couleur grisâtre tirant sur le roux.

Le lavis se pratique avec une liqueur que l'on couche, comme on vient de dire, avec le pinceau, pour donner les ombres nécessaires à son dessin, après en avoir marqué le contour à la plume avec de l'encre, dans laquelle on aura mis un peu d'eau ou de vin blanc, pour en diminuer la force & la noirceur. Pour laver, on met plus ou moins d'eau dans cette liqueur, selon que l'on veut donner plus ou moins de force aux endroits que l'on touche. C'est pour cela qu'il faut avoir auprès de soi de l'eau nette, dans laquelle vous déchargerez votre pinceau; tant & si peu que vous le jugerez nécessaire: il est de même fort libre de repasser, tant qu'il vous plaira, sur les ombres que vous voudrez fortifier & rendre plus obscures. Cette façon de dessiner est beaucoup plus prompte & plus expéditive que les autres, lorsqu'on ne fait qu'un dessin *croqué*; mais elle est fort longue, lorsque l'on veut amener un dessin à un grand fini; car alors on ne doit pas mettre tout d'un coup la teinte de la force dont on veut qu'elle soit, parce que les bords d'une ombre lavée au premier coup, sont toujours durs & tranchés; il faut au contraire faire ses ombres de plusieurs

couches tendres les unes sur les autres, parce que leurs terminaisons ne se rencontrant pas exactement les unes sur les autres, celles qui excèdent les autres en adoucissent les bords. Au reste, cette maniere de dessiner est fort commode aux Peintres, pour faire voir la pensée d'un tableau, pour donner une esquisse du sujet & rendre son effet de lumiere, parce qu'elle produit des ombres sourdes où il ne se trouve point de petits blancs mêlés, comme dans les dessins grainés ou hachés, & qu'en cela elle approche plus de l'effet de la couleur. Elle est encore très - propre pour dessiner le Paysage, parce que l'on en peut rendre le *feuillis*, sans mettre des contours autour des masses; & elle est utile pour se former la main au maniement du pinceau, particulièrement pour ceux qui veulent peindre en miniature.

Le lavis se fait ordinairement sur le papier blanc qui doit être fort & épais, afin que les couleurs ne s'emboivent point, & qu'elles puissent aisément glisser dessus; c'est pour cela qu'on a coutume de le faire battre & laver dans de l'eau d'alun, avant que de s'en servir pour le lavis. Lorsque tout le dessin est arrêté sur le papier, soit avec le fusain, ou à la mine de plomb, on le repasse à la plume avec une teinte d'encre de la Chine, médiocrement forte. Il est mieux même, quand cela est possible, de ne point mettre de trait de plume, & de laver sur un simple trait de mine de plomb: le dessin en est plus moëlleux. Quand le trait est arrêté, on couche avec le pinceau les teintes les plus foibles du lavis, en adoucissant toutes les parties qui le demandent, avec un autre pinceau net & un peu humecté d'eau; quand la premiere couche est seche, on en redonne une autre plus forte, & ensuite une plus noire, & ainsi de suite, autant qu'il est nécessaire.

Si on lave sur du papier de demi-teinte, on pourra rehausser de blanc les parties qui doivent être les plus éclairées, en se servant d'un pinceau; mais pour l'ordinaire on couche le blanc en hachant avec la pointe d'un pinceau fin & délié. Ce blanc n'est autre chose que de la craie ou du blanc d'Espagne détrempe avec de l'eau gommée, & l'on y mêle un peu de blanc de céruse ou du blanc de plomb, pour lui donner plus de corps. Il ne faut point se servir du blanc de plomb tout pur, car il noircit en peu de tems, quand même il seroit renfermé dans un porte-feuille ou sous un verre.

La plupart des Peintres ne se servent point d'encre de la Chine pure pour laver leurs dessins; comme elle est d'un noir qui tire sur le bleu, ils estiment cette couleur trop dure à la vue; mais ils y mêlent au moins la moitié de bistre, qui est, comme nous avons dit, une teinture qu'on tire de la suie de cheminée, en la laissant dans l'eau pendant quelque tems sur un feu modéré, & la passant au travers d'un linge: l'eau chargée de cette teinture, devient d'autant plus colorée qu'elle est réduite à un moindre volume. A l'égard des teintes les plus brunes, ils les font avec le bistre tout pur, quand il s'est un peu épaissi en séchant, ce qui donne un œil beaucoup plus tendre à leurs ouvrages.

Il y a des Peintres, qui après avoir fini leurs dessins sur le papier blanc avec la pierre noire en hachant les ombres, passent par dessus les hachures de l'eau claire avec le pinceau, en adoucissant les endroits qui le demandent avec un pinceau net & un peu humecté; cela rend l'ouvrage plus doux, & en même tems fait attacher la pierre noire sur le papier, en sorte qu'elle ne peut plus s'effacer facilement. Si c'est sur du papier de couleur, ils re-

hausserent

hauffent ensuite avec le pinceau & le blanc, & quelquefois ils rehauffent seulement avec le crayon blanc, en hachant par-dessus le lavis.

Il y en a d'autres qui font les contours avec la plume, & hachent un peu les ombres, ensuite ils adoucissent le tout avec une ou plusieurs teintes d'encre de la Chine. On peut se servir aussi d'un lavis de bistre pur, dont on fait différentes teintes. D'autres enfin font les contours avec de la sanguine ou crayon rouge, puis ils ombrent avec du bistre, ou de la sanguine même délayée dans de l'eau. On pourroit encore après avoir lavé un dessin, le retoucher à la plume du côté de l'ombre, & y donner quelques traits de hachures, ou, au lieu de la plume, retoucher avec le crayon.

Nous ne dirons rien ici du lavis des plans, qui se fait ordinairement avec l'encre de la Chine toute pure. On y emploie encore d'autres couleurs, comme le carmin, l'outremer, la gomme gutte, le verd de gris liquide, le bistre, l'inde ou l'indigo, le verd de vessie, le verd d'Iris, le bleu de Prusse, & le vermillon, & on se sert de ces différentes couleurs, selon qu'elles conviennent aux choses que l'on veut représenter; mais comme cette maniere de dessiner ne regarde que les ouvrages de fortification, nous renvoyons le Lecteur aux Auteurs qui ont écrit particulièrement sur cette matiere, tels que M^{rs} Buchotte, Dupain, &c.

Des Dessins à la plume.

Il semble que la plume convient mieux aux personnes qui dessinent facilement qu'à celles qui commencent, parce que tous les coups portent, & qu'ils ne peuvent

plus s'effacer. Il y en a cependant qui croient qu'il est bon d'en faire usage dans les commencemens, parce que cela oblige de prendre plus d'attention à ce que l'on fait & où l'on trace ses traits, n'y ayant plus moyen de les corriger: mais peu de personnes sont de cet avis, parce que l'habitude de la plume ne peut conduire qu'à une maniere de dessiner dure & seche. Pour apprendre à la bien manier, rien n'est meilleur que de copier de bonnes estampes, dont le burin soit beau, & où il n'y ait point de confusion dans les hachures, comme sont, par exemple, les estampes des Carraches; celles de Melan, & de Le Clerc; & d'imiter avec la plume, les contours & les hachures que le burin ou la pointe ont tracés. Cette maniere de dessiner, convient particulièrement à ceux qui se proposent d'exercer l'Art de la Gravure (a).

Pour dessiner à la plume, on se sert ordinairement de celles de corbeau ou d'oye, à cause qu'elles sont plus fermes, & qu'elles marquent un trait plus net sur le papier. Les meilleures sont les bouts d'ailes: celles de l'aile droite, c'est-à-dire, celles dont le côté de la plus grande barbe regarde le pouce, sont mieux en main, soit pour dessiner, soit pour écrire. On doit toujours choisir les plus claires & les moins épaisses: les plus claires, parcequ'elles se fendent plus nettement, & les moins épaisses, parcequ'elles sont plus faciles à tailler pour les lignes fines & les traits déliés. Et comme on prétend que les plus vieilles sont les meilleures, pourvu qu'elles aient été gardées en lieu sec, il sera bon d'en faire provision. Il en est de même des plumes de corbeau, qui sont très-propres pour

(a) C'étoit l'usage autrefois de dessiner à la plume, pour se préparer à la gravure; mais il est aboli, on a compris que c'étoit du tems perdu: les Graveurs doivent dessiner de la même maniere que les Peintres.

dessiner le Paysage. On se sert quelquefois de plumes de cignes ; mais elles ne sont bonnes que pour faire de gros traits , comme seroient ceux de la bordure d'un dessin. On ne fait gueres de dessins entièrement à la plume , si ce n'est quelques morceaux d'Architecture & de Perspective , & quelques Paysages , comme il s'en voit plusieurs dessinés de cette maniere par les plus grand Maîtres.

CHAPITRE CINQUIEME.

*Des principales Statues Antiques qui se voient à Rome ,
& en d'autres endroits de l'Italie.*

LORSQU'ON fait réflexion sur la beauté & l'élégance des statues Grecques , connues sous le nom d'*Antique* , on ne peut s'empêcher de croire que les Anciens avoient des connoissances & des facilités pour se perfectionner dans les Arts , qui ne sont point parvenues jusqu'à nous , puisque les plus habiles d'entre nos Sculpteurs Modernes n'ont pas encore pu atteindre à ce même degré de perfection qu'on admire dans les Antiques. Il est vrai que , si l'on en croit les Auteurs contemporains , les Artistes prenoient alors toutes les mesures possibles pour faire quelque chose de parfait , & qu'ils n'entreprenoient point un ouvrage un peu considérable , sans faire des études très-longues , & de profondes méditations sur leur Art. On rapporte même à cette occasion , que *Polyclete* , fameux Sculpteur Grec , natif de Sycione , voulant faire une statue qui représentât un homme bien proportionné , se servit des plus excellens modeles qu'il put trouver , &

qu'il prit de chacun ce qu'il jugeoit de plus parfait, pour en composer sa figure. Aussi fit-il par ce moyen un si beau chef-d'œuvre, que cette statue fut appelée *la Regle*, & qu'on la regarda depuis comme le modele le plus accompli que les Peintres & les Sculpteurs pussent prendre pour leurs études. Ce qu'on avoit fait pour un sexe, on le fit pour l'autre: & l'on poussa l'exactitude, jusqu'à faire de pareils modeles pour les personnes de différens âges, & même de différentes conditions.

C'est donc à juste titre, que ces figures antiques ont toujours passé pour la regle la plus sûre de la beauté & de la proportion, & comme la véritable source où les Artistes devoient puiser leurs connoissances. Peut-on voir en effet rien de plus merveilleux, que le fameux groupe du *Laocoon* qui est au Vatican, & la douleur peut-elle être exprimée avec plus de dignité qu'elle le paroît dans les têtes de ce pere infortuné & de ses deux enfans? La figure d'*Hercule* qui se voit au Palais *Farnese* est encore admirable, par le caractère qu'elle présente d'un homme d'une force extraordinaire, dans lequel on apperçoit en même-tems quelque chose de divin & de surnaturel. Mais qui n'est pas saisi d'admiration à la vue de la belle *Vénus*, dite de *Médicis*, qui paroît plutôt un chef-d'œuvre produit par les graces, qu'un ouvrage de la main des hommes? Ne peut-on pas en dire autant de l'*Apollon*, du *Méléagre*, de l'*Antinoüs*, du *Faune jouant de la flûte*, des *Lutteurs*, du *Gladiateur expirant*, & de tant d'autres statues antiques, où les différens caractères, les graces ou la correction concourent également à en faire autant de morceaux dignes de la plus grande admiration?

Pour inspirer plus de confiance aux jeunes élèves, dans les proportions détaillées des différens antiques que nous

rapportons dans ce Chapitre , il suffira de leur apprendre que ces mesures ont été prises par ordre du Roi , & avec toute l'exa&ititude possible , d'après les originaux qui se voient en Italie , par M. *Jean-Baptiste Corneille* , Peintre de l'Académie Royale , & que les traits que l'on en donne ici sont dessinés & gravés par ce même Artiste.

Hercule de Farnese. Planches 54 & 55.

Nous commencerons la description des principaux Antiques que l'on voit sur les Planches suivantes , par l'*Hercule* qui est au Palais *Farnese* , à Rome. C'est un de ces Antiques du premier ordre , qui font la base & l'objet de l'étude de tous les Artistes , & l'on y découvre une manière de charger la nature qui est très-grande , & qui donne l'idée d'un homme d'une force extraordinaire. Il est vrai qu'il y auroit du danger à en faire une étude trop suivie , puisque c'est une nature imaginaire ; & quelques beautés qu'on puisse y admirer , on peut dire qu'il n'y a jamais eu d'homme qui lui ressemble , mais il remplit parfaitement l'idée que le Sculpteur Athénien a voulu exprimer , qui est celle d'un homme tenant de la divinité pour la force. Ce qui fait le mérite de cet antique , c'est la grandeur de la manière avec laquelle il est traité , la beauté des formes , la justesse anatomique des muscles , la légéreté des attachemens , enfin une connoissance exacte de tout ce qui compose le corps humain. Cependant on peut dire en même-tems , que les muscles y paroissent traités d'une manière trop ronde & trop boursoufflée , & qu'ils y sont trop comptés. Par exemple , quoique le corps soit plié d'un côté & tendu de l'autre , le dentelé & l'oblique externe , y paroissent pourtant presque égale-

ment d'un côté comme de l'autre. Au reste, on ne peut pas inférer que ce soit absolument un défaut dans cette figure, que l'excès avec lequel les muscles sont fortifiés au-delà de la nature, puisque cette composition extraordinaire est conforme à la supposition de l'Auteur. Elle manque de vérité; mais, comme on vient de le remarquer, ce n'est point proprement un homme comme nous, que le Sculpteur a voulu représenter, mais une nature extraordinaire.

Il fuit de ce qu'on vient de dire, qu'on ne doit imiter la maniere de cet Antique, que lorsqu'on se trouve dans le cas de la même supposition, c'est-à-dire, lorsqu'on veut représenter un Hercule; mais qu'il est bon de l'étudier, pour apprendre à bien connoître la nature dans certaines parties, comme les poignets, les genoux, les chevilles des pieds, & d'autres détails que l'on y voit rendus avec une science profonde, pourvu qu'on en oublie la maniere & les charges outrées.

Il a été un tems où la plus grande partie de nos Peintres François se formoient sur cet Antique, & l'on en voit la preuve par leurs Académies, qui paroissent autant d'Hercules, quoique dessinés d'après des modeles qui n'avoient certainement, ni ce caractère, ni ces formes. De-là il résulroit des tableaux ou des sculptures maniérées; on les regardoit comme savantes, parce qu'elles ressembloient à un morceau savant; mais c'étoit un obstacle réel à la perfection de leur art, dont le principal but est de plaire par l'imitation la plus parfaite de la nature. La vérité, même dans un choix commun, satisfait davantage que ces beaux rêves qui n'ont aucun fondement. Il seroit encore mieux sans doute de réunir cette vérité avec le plus beau choix; mais son imitation est la première chose

essentielle que l'on doit chercher, puisque le but de l'Artiste est l'illusion; ensuite le point de perfection, si l'on peut y atteindre, sera de joindre toutes les graces de la vérité avec la nature la plus belle

Concluons de tout ceci que malgré l'extrême beauté de l'Hercule Farnese, on ne doit point en faire usage sans quelque précaution. Il est bon à copier pour ceux qui ne font que commencer, & qui n'en sont encore qu'à chercher les moyens de représenter avec quelque justesse ce qui est devant leurs yeux, parce que les muscles en sont très-sensibles, & que la maniere en étant grande & large elle dispose à voir un jour la belle nature; mais il faut ensuite abandonner pour un tems cette étude jusqu'à ce qu'on possède bien la nature, & qu'on soit bien instruit de ses beautés & de ses vérités; alors on pourra y revenir pour chercher de quoi se perfectionner, lorsqu'on se sentira assez ferme pour l'étudier, sans prendre de maniere.

Cette admirable statue est l'ouvrage de *Glycon*, Sculpteur Athénien, comme on le voit gravé sur la pierre qui soutient la massue d'Hercule. On raconte qu'ayant été trouvé sans jambes dans quelques fouilles qu'on faisoit à Rome, Frere *Guillaume de la Porte* se proposa de la restaurer. En effet il y travailla & y réussit tellement, que les jambes antiques ayant été retrouvées depuis, *Michel-Ange Buonarotti*, qu'on consulta à cette occasion, après avoir examiné les graces & la proportion des jambes modernes, les préféra aux anciennes, & s'opposa à leur changement.

La Planche 54, figure 1, représente Hercule vu de front avec toutes ses proportions, mesuré par-devant; la Figure 2 le fait voir par le dos, la Planche 55, Figure 1, par le côté, & la Figure 2 fait voir le squelette de la mê-

me statue, avec le détail de quelques parties un peu plus en grand.

Pour l'intelligence des mesures cottées sur ces quatre Planches, il faut savoir que l'Auteur divise toute sa figure en dix parties ou *faces*, dont chacune est subdivisée en trois autres appellées *nez*, & chaque nez est encore subdivisé en six autres parties plus petites. La seule inspection de la figure suffira pour mettre au fait de toutes ces divisions.

L'*Hercule Commode*, dont on voit ici la représentation avec ses mesures, Planche 56, est encore un très-bel Antique; quoiqu'il ne soit pas du premier ordre, il est cependant d'une belle proportion; les formes en sont bonnes, & il approche davantage de l'humanité. Les mesures sont les mêmes, pour les subdivisions, que celles de l'*Hercule Farnese*.

La Venus, dite de Medicis. Planches 57, 58, & 59.

Cette Venus est ainsi nommée, parce que des Princes de cette maison l'acheterent jadis une somme considérable. Elle étoit autrefois à Rome; mais un Cardinal de Medicis la fit enlever à l'insçu des Romains, pour en orner son Palais à Florence, où elle est à présent.

C'est le plus parfait de tous les Antiques en figures de femme, & cette statue peut passer pour le modele de la beauté. Sa tête a toute la régularité, les graces & la perfection qu'on peut désirer. C'est la nature la plus vraie & du choix le plus élégant, enfin c'est un objet digne de la plus grande admiration, & de l'étude la plus suivie. Elle est même au-dessus de la nature, en ce qu'elle rassemble tant de perfections, qu'il n'est pas vraisemblable

qu'elles

qu'elles se soient jamais rencontrées à un si haut point dans une seule personne. Cependant tout en est vrai; il n'y a rien de maniéré, & on ne sauroit trop l'étudier; on peut même dire qu'elle est d'une telle correction, qu'il est plus difficile de l'imiter avec justesse que la nature; enfin il est certain qu'il n'y a point de figure de femme, ni dans ce qui nous reste des Grecs, ni parmi les Sculpteurs des derniers siècles, qui puisse lui être comparé. Ce n'est pas qu'il ne se trouve d'autres figures de femmes dignes d'admiration, & pour en citer un exemple que nous avons sous les yeux, l'*Andromede du Puget* est admirable: mais ce qui en fait la beauté, est peut-être incompatible avec la correction parfaite de la *Venus de Médicis*. Dans l'ouvrage du *Puget* ce sont des graces & des mollesses de chair pleines d'agrément; mais elles proviennent d'un certain embonpoint, lequel, quoique très-moderé, altere pourtant un peu la correction des formes. On en peut cependant conclure, que malgré la perfection des beaux Antiques, capable de décourager tous les Sculpteurs qui veulent les imiter, il reste encore des moyens de faire de très-belles choses qui les suivent d'aussi près qu'il est possible, quoique par des beautés d'un autre genre.

Au reste, quoique la *Venus de Médicis* soit aussi parfaite qu'on peut le désirer, il paroît néanmoins que ses mains ne sont pas d'un si beau choix que le reste de la figure; il y a de la roideur dans les doigts, & l'on n'y trouve point ces petites mollesses qui sont si agréables dans les belles mains de femme. Aussi y a-t-il quelque apparence qu'elles sont restaurées, & que les véritables auront été perdues: c'est le sentiment de beaucoup d'Artistes. Si l'on ne veut point adopter ce sentiment, l'infériorité de ces mains servira du moins à prouver qu'il ne

peut rien sortir de parfait de la main des hommes.

La Figure premiere de la Planche 57 représente *la Venus de Medicis*, vue & mesurée par-devant ; la deuxieme Figure la fait voir par derriere, & la premiere de la Planche 58, par le côté. On donne sur la même Planche la mesure particuliere de ses pieds dessinés plus en grand, & sur la Planche 59, la tête de la même figure dessinée en grand & ombrée. Sur les trois premieres Figures de ces deux Planches, la statue entiere est supposée divisée en trente parties ou *nez*, lesquelles sont subdivisées chacune en six autres plus petites. Le reste se comprendra aisément en jettant la vue sur les gravures.

La Figure 2 de la Planche 59, représente une statue de *Flore antique*, habillée d'une étoffe légère, & d'une maniere assez élégante. Elle a été retrouvée à Rome depuis quelques années, en fouillant d'anciennes ruines.

L'Apollon du Vatican. Planches 60 & 61.

La statue d'*Apollon* qu'on voit à Rome dans la cour du *Vatican*, est un des chefs-d'œuvres les plus estimés de la Grece. L'attitude en est vive & pleine d'action ; la tête est d'une beauté & d'une noblesse admirable : c'est vraiment la représentation d'un Dieu. Cette figure paroît rassembler la plus belle proportion & les graces de l'homme le plus parfait, jointes aux contours coulans & pleins de douceur de la femme, en sorte que l'on pourroit croire que le Sculpteur, pour embellir encore les perfections d'un jeune homme, auroit cherché à en adoucir les formes d'après un modele de femme. Ainsi cette nature, qui est très-supérieure à tout ce que nous voyons dans les hommes, même dans l'adolescence, seroit en quelque

façon une nature mixte. Cependant s'il est permis de désirer encore quelque chose dans un morceau si excellent, il semble que les jambes ne sont pas d'une forme aussi belle que le reste de la figure : elles paroissent un peu fortes, & pour ainsi dire boursoufflées dans le bas. Au reste l'étude de cet Antique est des plus importantes ; c'est le modele de toutes les divinités masculines, dans l'âge d'adolescence, & c'est d'après lui qu'on peut apprendre à s'élever en quelque façon au-dessus de la nature, c'est-à-dire, à la rendre dans l'état de perfection qu'on peut lui supposer, quoiqu'elle n'existe peut-être dans aucun homme. Il faut convenir néanmoins, que cet Antique ne présente pas la plus parfaite & la plus exacte imitation de la nature humaine ; c'est plutôt une nature divinifiée, dont la beauté n'est vraie que par supposition. Le modele de la nature humaine avec toutes les beautés dont elle est susceptible, est le Gladiateur combattant, comme nous le remarquerons en son lieu.

La Figure première de la Planche 60, représente l'*Apolon* vu par le devant ; la deuxième, le même antique vu de trois quarts : la Planche 61, Figure première, le même vu par derrière ; & la Figure 2, par le côté. Toute la statue est supposée divisée en trente-une parties ou *nez*, lesquelles sont elles-mêmes subdivisées chacune en six autres.

Antinoüs ou le Lantin. Planches 62 & 63.

Antinoüs, appelé par corruption *le Lantin*, étoit un jeune homme d'une grande beauté, à qui l'Empereur *Adrien* fit ériger des statues pour l'immortaliser, & l'élever en quelque sorte au rang des Dieux. Cette figure, qui se voit au *Vatican*, est une des plus admirables qui aient

été conservées de l'antiquité Romaine. Le caractère de tête en est très-noble; & quoiqu'il annonce un fond de tristesse, il a cependant des graces jointes à une grande beauté. Le Sculpteur a su traiter ce portrait d'une manière très-grande, sans entrer dans les détails que sembloit exiger la nécessité de la ressemblance, & qui n'auroient pu s'allier avec la manière belle & large dont tout le reste de la figure est exécuté. Cette difficulté paroîtra considérable à tout Artiste qui se sera trouvé dans la nécessité de faire une tête ressemblante sur un corps nud, ce que nous voyons très-rarement réussir de nos jours, soit en Peinture, soit en Sculpture. Ce n'est pas qu'on prétende par-là critiquer nos Artistes François, il y a lieu de croire, au contraire, que la chose est comme impossible en France, non par le défaut de l'Artiste, mais par l'imperfection de la nature même. En effet si l'on considère combien la vraie beauté des formes est rare parmi nous, & que tout ce que nous y trouvons d'admirable, ne l'est ordinairement que par des graces remplies de gentillesse, & en même tems combien cette rareté diminue à mesure qu'on s'approche des Pays Orientaux, on concevra qu'il est très-possible que cette belle tête de l'Antinoüs, soit en effet une imitation exacte de la nature. Cependant il y a lieu de croire qu'elle est embellie; & en effet, l'élégance de ses contours, la souplesse de ses mouvemens, la grandeur & la simplicité des formes, sont inimitables.

Nous remarquerons, à propos de cette figure, qu'une des beautés qu'on admire dans presque tous les Antiques de la première classe, est une poitrine large & ouverte, & des mamelles grandes & unies, caractère que nous trouvons rarement dans nos modèles.

On a découvert depuis, une autre figure de ce même *Antinoüs*, dans une attitude différente, mais qui ne cede en rien à celle-ci; & même au sentiment de quelques Artistes, elle lui est supérieure en plusieurs parties. Cette nouvelle figure a été trouvée dans la *Ville Adrienne*, qui étoit une maison de plaisance de l'Empereur *Adrien*; elle est placée actuellement dans le *Capitole*.

La figure première de la Planche 62 représente l'*Antinoüs*, vu de face avec ses mesures; la Figure 2 le fait voir par le dos; la Planc. 63, Figure 1, le représente de profil; & la figure 2 de la même Planche donne les mesures de ses pieds, dessinés plus en grand. Toute la statue, dans les trois premières figures, est supposée divisée en vingt-huit parties ou nez, & celles-ci sont subdivisées en six autres.

La Planche 64, offre un parallèle des trois figures antiques que nous venons de donner qui ont le plus de rapport l'une avec l'autre; savoir la *Venus*, l'*Apollon* & l'*Antinoüs*, chacune mesurée avec ses divisions particulières, quoique dessinée sur une même échelle, pour en faire plus facilement la comparaison.

Laocoon. Planche 65.

Ce fameux groupe, que l'on voit à Rome dans une des niches de la cour du *Vatican*, est un des plus admirables ouvrages de Sculpture qui nous soient parvenus de l'Antiquité Grecque. Chacun sait que *Laocoon* étoit un Prêtre d'*Apollon* & de *Neptune*, qui fut dévoré, avec ses deux enfans, par deux serpens d'une grandeur énorme, comme il se préparoit à faire un sacrifice à *Neptune* sur le bord de la Mer. On voit ici ce vieillard infortuné, entortillé par ces

deux serpens monstrueux , lui & ses deux fils , & faisant de vains efforts pour s'en débarrasser. Ce chef-d'œuvre est l'ouvrage d'*Agésandre*, de *Polydore* & d'*Athenodore*, tous trois Sculpteurs de la Ville de *Rhodes*, en *Grece*. *Michel-Ange Buonarotti*, l'appelloit le miracle de l'Art; & *Plin* dit qu'il étoit regardé, de son tems, comme le plus beau morceau de Sculpture qui ait jamais été fait en marbre : il assuroit aussi que ce groupe étoit d'un seul bloc & tout d'une pièce; mais *Michel-Ange* en apperçut le premier les jointures, quoique presque imperceptibles. Il fut retrouvé à Rome dans les Thermes de *Titus*, proche les *Sette-Sale*.

La figure du pere, qui est un vieillard, conserve toute la force de l'âge, & elle est d'un caractère très-grand & très-savant. On y remarque la plus parfaite connoissance de l'Anatomie, jointe au plus grand goût, dans la manière de l'exprimer sans sécheresse. La nature y est augmentée avec tant d'art qu'on a peine à s'en appercevoir.

L'expression de douleur, non-seulement de la tête, mais encore de tous les mouvemens du corps, qui souffre & qui agit avec violence, est étonnante; on y admire encore une science parfaite de détail de toutes les formes de la nature dans les genoux, les chevilles des pieds, & dans les autres emmanchemens : parties du corps qui demandent le plus de science & de justesse, & dont l'exécution est la plus difficile. Aussi ce morceau de Sculpture est-il un de ceux qu'il faut étudier avec le plus d'attention, non-seulement pour s'en approprier les beautés, mais même pour apprendre à les connoître. Les deux figures de jeunes gens sont aussi d'une grande beauté; les têtes en sont d'un beau caractère & d'une expression admirable : la nature de cet âge y est très-bien rendue. Cependant il faut

avouer que ces deux figures n'excitent pas un sentiment d'admiration, au même degré que celle du pere, qui non-seulement ne laisse rien à desirer, mais dont la perfection va même au-delà de ce que la connoissance de la nature peut faire attendre d'un grand Artiste.

La figure du *Laocoon*, ainsi que celle de ses deux enfans, est mesurée sur cette planche 65, par la grandeur du nez de chacune de ses figures (l'on a vu ci-devant que le nez est le tiers de la face); chaque nez est subdivisé, comme à l'ordinaire, en six autres petites parties.

Le Gladiateur. Planches 66, 67, 68 & 69.

Cette belle Figure antique qui se voit à la *Ville Borghese*, hors des murs de Rome, est l'ouvrage d'un Sculpteur Grec, nommé *Agaxius*, de la Ville d'*Ephese*. C'est véritablement dans cette figure qu'on doit étudier l'homme, tel que nous le connoissons, je veux dire que l'Artiste ne l'a point chargée, & que c'est la nature du choix le plus parfait, & dans l'âge le plus favorable, qui est entre l'adolescence & la virilité. La position de cette attitude, est dans un mouvement des plus vifs que l'homme puisse faire: toutes les parties du corps sont en action, & font travailler la plus grande partie des muscles, ce qui, en développant la profonde connoissance que ce Sculpteur avoit de l'Anatomie, rend en même tems cette figure une des plus propres pour l'étude, entre toutes celles qui nous sont restées de l'Antiquité. D'ailleurs lorsqu'on l'examine avec attention, quelles beautés de détail, & quelle finesse d'exécution n'y découvre-t-on pas? Si les Artistes & les Connoisseurs sont partagés sur le choix des Antiques, & sur la préférence qu'on peut leur donner,

en les comparant les uns aux autres, du moins font-ils tous d'accord que celui-ci est le plus important pour l'étude, que c'est celui dans lequel on trouve plus de vérité, & que cette vérité est extrêmement savante. On remarque dans ce Gladiateur une chose assez singulière : c'est que la jambe qui se tend en arrière est plus longue que l'autre. C'est une vérité de nature qui auroit peut-être échappé à tout autre qu'à ce grand Artiste. Dans l'extrême tension où se trouve cette jambe, les emmanchemens des os ne se touchent pas avec la même exactitude que dans une jambe sur laquelle le corps est appuyé, & l'intervalle qu'ils laissent alors y produit un allongement. Il se pourroit qu'il fût un peu outré; mais il faut l'avoir vu dans la nature avant que de prononcer. Au reste, cette nature remplit parfaitement la supposition du Sculpteur dans cette figure, car elle est également propre aux combats de force, par son caractère nerveux, & à ceux d'adresse, par sa légèreté.

La Planche 66, présente les mesures du *Gladiateur* vu par devant, & comme en raccourci de diverses manières : la Planche 67 le fait voir de profil; cette même figure est vue de front & ombrée sur la Figure première de la Planche 68 : enfin on en a donné la tête séparément sur la seconde figure de la même Planche, & les pieds sur la première Figure de la Planche 69. Au reste, ne pouvant diviser la statue entière en un certain nombre de parties, à cause de son attitude, on s'est contenté de la mesurer par grandeur de nez, divisés chacun en six parties.

On voit sur la seconde Figure de la Planche 69, une figure qui fait partie d'un groupe de marbre qui est à la Ville *Ludovisia*; ce groupe représente la mère d'un Sénateur interrogeant son fils sur ce qui s'étoit passé au Sénat.

La figure est divisée en trente parties ou nez. On n'a donné ici que a figure de ce jeune homme interrogé par sa mere, dans l'attitude d'une personne qui écoute avec attention.

Le Faune qui tient Bacchus, enfant, entre ses bras;
Planches 70, 71 & 72.

Cette figure qui est à la *Vigne orghefe*, est un des plus beaux Antiques que nous ayons. C'est une nature d'homme fort & caractérisé, conforme cependant à la vérité; mais cette nature est du plus beau choix. La forme musculieuse de son caractère, n'altère en rien la légèreté & la délicatesse de ses attachemens: & l'on ne peut sur-tout rien voir de plus admirable que les cuisses, les jambes & les pieds de cette belle figure. Le Sculpteur a su y joindre la grandeur des formes générales avec les détails les plus fins dans les genoux & dans les chevilles. Ce n'est pas que le corps ne soit également de la plus grande perfection; mais il semble que dans la Sculpture, on arrive, en général, plus facilement à bien traiter un corps, que ces parties délicates qui demandent une connoissance très-fine de la nature: la tête en est également belle.

La Planche 72, donne en particulier les mesures de l'enfant que ce *Faune* tient entre ses bras. Cet enfant est assez beau, mais sans vouloir critiquer un morceau si respectable, il paroît qu'on peut assurer que quelques Sculpteurs des derniers siècles, tels que *François du Quesnoi*, dit *le Flamand*, ont traité cette nature avec plus de graces que n'ont fait les Anciens. Comme cette nature est encore informe, elle est plus agréablement & plus

vraiment rendue par des molleses de chair, que par la justesse des proportions, & par des contours austeres. Le goût qui distingue les Sculptures modernes de celles des Grecs, est plus analogue à ces natures, dont l'embonpoint fait le plus grand agrément. Ce goût, ou pour lui donner son véritable nom, cette maniere séduisante de traiter la Sculpture aujourd'hui, est en quelque sorte à cet Art, ce qu'est le coloris à la Peinture. C'est du moins une consolation pour nos Sculpteurs, d'avoir enrichi cet Art d'une sorte de mérite qui leur est propre, & qui paroît avoir été inconnu aux anciens: c'en est assez pour les faire sortir de la classe des serviles imitateurs; car, il faut l'avouer, nul n'a pu égaler encore les Sculpteurs de l'Antiquité, pour ce qui regarde la grandeur de la maniere, la justesse & la beauté des formes, le choix le plus parfait de la nature, la perfection des proportions, la pureté & la correction des contours.

Les deux Figures de la Planche 70, représentent le *Faune* mesuré par devant & par le dos, & la premiere Figure de la Planche 71, le fait voir par le côté. Sur ces trois Figures, la statue est mesurée par grandeurs de nez divisés en six parties. La seconde Figure de la Planche 71 donne les pieds du même *Faune* dessinés plus en grand, & mesurés par nez divisés en douze parties. Les deux Figures de la Planche 72 font voir, comme nous avons dit, l'enfant du *Faune*, avec ses mesures particulieres, auxquelles on peut avoir recours.

Le petit Faune Flûteur. Planches 73 & 74.

Cette statue qui se voit à la *Ville Borgheise*, est celle d'un homme de petite taille, mais très-bien proportionné &

plein de vérités analogues à sa nature. C'est encore une des beautés qu'on admire dans les statues antiques, que quoiqu'ils aient été obligés de se servir de plusieurs modèles (car on ne peut guere supposer qu'ils aient trouvé des hommes qui réunissoient en eux toutes les perfections qu'on remarque dans ces belles figures) cependant toutes les parties paroissent parfaitement analogues à la même nature, & elles portent par-tout le même caractère. Cette perfection est plus rare qu'on ne se l' imagine, & il est peu de figures des Sculpteurs qui sont venus depuis, qui puissent soutenir un examen sévere sur cet article. Elle demande une grande connoissance de la nature, pour faire qu'une supposition étant une fois faite, & une partie étant donnée, toutes les autres soient exactement du même genre.

Au reste, il est bon d'observer que cette difficulté ne devient très-grande, qu'autant que l'on veut faire une figure qui soit belle dans toutes ses parties; car si l'on veut se contenter de copier la nature avec ses défauts, un seul modèle suffit, & en général on est plus certain que le même caractère y régnera; mais lorsqu'on se propose de rassembler les beautés qui se trouvent en différens modèles, la réunion de ces beautés éparées est bien difficile à faire de maniere que toutes les parties soient parfaitement relatives au tout.

Les trois premières Figures des Planches 73 & 74, représentent le *petit Faune* de la *Ville Borgheise* vu par le devant, par derriere & par le côté. Toute la statue est supposée divisée en vingt-cinq parties ou *nez*, subdivisés à l'ordinaire en six autres. On voit sur la seconde Figure de la planche 74, des études de mains de différentes figures rapportées ci-devant, avec leurs mesures particulieres.

Mirmille, ou le Gladiateur mourant. Planche 75.

Pour ne point répéter ce que nous avons déjà dit, en parlant des Antiques précédens, il suffira de faire remarquer, que cette figure est aussi une des plus belles & des plus conformes à la nature, telle que nous la voyons ordinairement. Le choix de l'attitude, qui est très-belle, rend parfaitement l'attention qu'apportoient ces Gladiateurs à mourir aux yeux des Spectateurs, sans aucune apparence de crainte, & l'expression de la tête désigne bien la souffrance domptée par le courage. Cette belle figure est *au Capitole, à Rome.*

Apollon jouant de la flûte à sept tuyaux. Planche 76.

Cette figure fait partie d'un groupe de marbre qui est à la *Ville Ludovise*, représentant le Dieu Pan, qui enseigne à *Apollon* à jouer de la flûte champêtre. Ce groupe est une excellente chose, & réunit aux plus belles proportions, un grand goût & une grande correction. Comme les mesures sont marquées sur toutes ces Planches, & qu'elles sont toujours divisées par grandeurs de nez, nous n'en dirons pas d'avantage.

L'Hermaphrodite. Planche 77.

L'Hermaphrodite représenté par ces deux figures, est encore un des chefs-d'œuvres de l'Antiquité. Son attitude est d'une souplesse ingénieuse, naturelle, & pleine de graces. C'est une nature différente de la *Venus de Médicis*; elle est plus jeune, plus délicate, & elle a moins d'em-

bonpoint. Les vérités & les mollesses de chair qu'on aperçoit dans le travail du dos de cette femme, sont admirables. Cette figure est une de celles dont l'étude est des plus importantes pour la finesse & la correction du dessin.

Satyre Antique. Planche 78, Figure 1.

On voit dans le *Satyre Antique*, qui est à la Ville *Ludovise*, une nature encore différente de celles dont on a parlé, en expliquant les Planches précédentes: cette figure a ses beautés, & est traitée avec beaucoup d'art.

L'Egyptien, Figure Antique. Planche 78, Figure 2.

Cette figure, qu'on voit au *Capitole*, a été découverte depuis quelques années dans la *Ville Adrienne*. Il paroît que c'est un Antique Grec fait, quant au choix de l'attitude & de la coëffure, à l'imitation des Figures Egyptiennes, dont on conserve un nombre considérable dans le même endroit. Il est vrai que parmi la quantité de figures Egyptiennes qui se voient au *Capitole*, il y en a plusieurs qui n'ont gueres d'autre mérite que leur antiquité & la difficulté du travail: car elles sont pour la plupart en pierre de touche, ou en marbres des plus durs. Cette imitation semble même avoir jetté un peu de roideur dans l'attitude de la figure, quoique cette attitude soit cependant très-possible, sur-tout dans un homme qui porte un brancard. Au reste c'est un morceau admirable, une nature forte & caractérisée, une poitrine large & ouverte, de belles cuisses & des jambes correctes, nerveuses & d'un beau choix.

Le Nil. Planche 79.

La figure du *Nil*, dont on donne les proportions dans cette Planche, a quelques beautés, sans être cependant du premier ordre; la maniere en est grande, & les formes en sont belles; mais c'est une nature, si l'on ose le dire, boursouflée & ronde, & l'on y voit peu de vérités qui soient traitées avec finesse. Cette figure est au *Capitole*.

Le petit Cheval écorché. Planche 80.

Nous terminerons ces *Antiques* par les proportions du petit cheval écorché, qui se voit à la *Ville Mattei*, représenté sur la *Planche 80*. La figure est divisée par nez à l'ordinaire, & ces nez sont subdivisés en six autres parties plus petites. Ainsi après tout ce que nous avons dit ci-devant sur les mesures & les subdivisions de toutes les figures précédentes, il est inutile de nous arrêter davantage à celle-ci.

On ne parle point ici de plusieurs autres *Antiques* très-estimés, telle que la *Vénus*, surnommée à la *Coquille*, qui est un chef-d'œuvre de beauté, & qui est drapée avec une délicatesse admirable: la *Vénus accroupie*: les *Lutteurs* qui sont dans le cabinet du grand Duc à *Florence*, & qui forment le groupe le plus ingénieux & le mieux enchaîné que l'on connoisse parmi les *Antiques*; on y découvre de plus une science profonde de l'*Anatomie* & de l'action des muscles. Le *Faune* tenant une flûte champêtre, qui est traité savamment, & avec toute la finesse possible. Le *Rotator* qui représente un homme éguisant un couteau; figure d'un excellent caractère, & qui se voit

dans le même cabinet à Florence. *La Diane marchant*, & *la Diane courant*, qui ont toutes les graces & la légèreté possibles. *Le Torse*, qui est le tronc d'une figure d'*Hercule*, plus belle, s'il est permis de parler ainsi, que l'*Hercule Farnese*, & tant d'autres qu'il seroit trop long de nommer & qui sont autant d'objets très-importans pour l'avancement des jeunes Artistes. Il suffira d'ajouter ici qu'on ne peut atteindre à la perfection du dessin, & du choix de la belle nature, que par une étude obstinée de ces Antiques, & que ce n'est que dans ces morceaux précieux, soit figures de ronde bosse, soit bas-reliefs, ou mêmes ornemens, qu'on peut puiser le vrai bon goût & la grande maniere. il y a plus, & nous ne craignons point de le dire, c'est sur l'Antique qu'on doit apprendre à bien drapper, à faire un beau choix de plis, & à les bien former, sur-tout pour la Sculpture. Nous n'ignorons pas qu'on a reproché aux anciens la trop grande quantité de petits plis, qu'ils ont souvent arrangés comme des tuyaux, les uns auprès des autres; c'est qu'ils ne croyoient point que la Sculpture pût souffrir les gros plis qu'on y a exécutés depuis. On convient qu'ils ont quelquefois porté la délicatesse de ces plis à l'excès; mais tout bien considéré, cette maniere est encore meilleure que l'usage des gros plis, qui, malgré l'art & le goût avec lequel quelques Sculpteurs Modernes les ont traités, ont toujours le défaut de faire perdre les graces du nud, & ne sont pour la plupart que des masses pesantes de rochers, qu'il est besoin de travailler avec le plus grand goût, pour les rendre supportables. Au reste, les anciens n'ont point connu dans les rondes bosses, la maniere extravagante de faire voler en l'air des draperies, ce qui ne fait qu'occasionner une très-grande difficulté dans la Sculpture, sans

Produire aucune beauté réelle ; d'ailleurs cela est tout-à fait hors de la vraisemblance , étant impossible de déguster au Spectateur , la pésanteur de la matiere. L'usage excessif que les Modernes ont fait de ces draperies volantes , qui sont si rares dans la nature , est toujours abusif dans la Sculpture , & très-souvent dans la Peinture. Enfin pour dire un mot de l'excellence du goût des Anciens dans l'invention des ornemens d'Architecture , & dans la maniere de les travailler , il suffira de faire remarquer , que les Architectes Modernes n'ont pu imaginer depuis les Anciens , aucune espece d'ornement qui ait valu quelque chose , ou qui ait été long-tems en estime , qu'autant qu'ils ont imité les productions des Anciens : encore est-il extrêmement rare de les voir travailler d'une maniere aussi moëlleuse , & en même-tems aussi ressentie qu'ils l'ont fait. Aussi ces restes précieux de l'Antiquité , seront-ils toujours les modeles du bon goût & les regles du vrai beau.

On ignore les noms & les particularités de la vie de ces grands Artistes de l'Antiquité , qui ont tant contribué aux progrès des Arts , par les chefs-d'œuvres qu'ils nous ont laissés pour modeles. Tout ce qu'on fait de ces tems si reculés , c'est qu'il y avoit alors en *Grece* quatre principales Ecoles de Peinture & de Sculpture , dont l'une étoit à *Corynthe* , l'autre à *Sycione* , la troisieme à *Athenes* , & la derniere dans l'*Isle de Rhodes* , & que celle-ci à subsisté long-tems après la décadence des autres , parce que cette Isle célèbre conserva sa liberté jusqu'à l'Empire de *Vespasien*. C'est sans doute cette derniere école qui a fourni les meilleurs Artistes après la ruine de *Corinthe* , & la réduction de toute la *Grece* sous la domination des *Romains*. Ainsi il y a toute apparence , que les plus belles sta-

tues de l'Antiquité, qui ont été faites depuis le siècle d'*Alexandre* jusqu'au dernier des *Antonins*, & dont on vient de parler dans ce Chapitre, sont sorties de l'école de *Rhodes*. Ce qu'il y a de certain, c'est que le fameux groupe du *Laocoon* & celui du *Taureau Antique* qui est au Palais *Farnese*, à Rome, sont faits par des Sculpteurs *Rhodiens*, ainsi que *Plin*e le rapporte expressément.

CHAPITRE SIXIEME.

De l'ordre qu'on doit tenir dans l'étude du Dessin & de ses différentes parties.

QUOIQUE les grands hommes qui ont excellé dans la Peinture, puissent avoir tenu différentes routes dans leurs études pour parvenir à la perfection de leur Art, il est cependant une voie préférable aux autres, pour faciliter à la jeunesse l'avancement dans l'étude du dessin. C'est pourquoi nous traiterons ici de l'ordre qu'il est à propos d'y tenir ainsi que dans les différentes parties de la Peinture qui ont rapport au dessin.

De la justesse des yeux & de la facilité de la main.

Nous avons déjà remarqué qu'il n'y a que deux exercices qui conviennent aux gens de la première jeunesse : l'un est d'accoutumer leurs yeux à la justesse, c'est-à-dire, à rapporter fidelement sur leur papier les dimensions de l'objet qu'ils copient ; & l'autre, c'est d'accoutumer leur main au maniement du crayon & de la plume, jusqu'à ce qu'ils ayent acquis la facilité nécessaire, laquelle s'acquiert infailliblement par la pratique. Il est donc de la

derniere conséquence aux jeunes gens, pour bien commencer la Peinture, & pour y avancer à grands pas, de ne point quitter ces deux premiers exercices, qu'ils n'en ayent acquis une grande habitude.

X De l'étude de la Géométrie & de la Perspective.

Alphonse Dufrenoi (a) & son Commentateur pensent que les jeunes gens doivent commencer par apprendre la Géométrie (b), parce qu'elle est le fondement de la Perspective, sans laquelle on ne peut rien faire en peinture. M. de Piles ajoute, que la Géométrie est encore très utile pour l'Architecture & pour tout ce qui en dépend; enfin qu'elle est spécialement nécessaire aux Sculpteurs.

Comme la Perspective suppose la Géométrie, il est naturel d'en placer ici l'étude: & de s'y attacher d'autant plus fortement que le Peintre en tire un service dont il lui est impossible de se passer, quelque ouvrage qu'il veuille entreprendre (c).

(a) *In Geometrali prius arte parumper adulti, &c. De Arte Graphica.*

(b) Je ne crois pas qu'il faille savoir autre chose absolument que la Géométrie naturelle; c'est-à-dire, qu'il faut avoir un esprit capable de combiner ses idées avec netteté. Par conséquent on ne doit pas exiger, comme une chose nécessaire à l'Art, d'apprendre la géométrie des lignes ni des surfaces, mais seulement la conseiller comme une chose qui peut y être utile. Ce qu'il est nécessaire d'en savoir pour bien apprendre la perspective, ne s'étend pas bien loin, & se réduit au plus à quelques pratiques enseignées dans la *petite géométrie de Seb. Le Clerc*. In-douze.

(c) Il est nécessaire d'étudier la Perspective dans sa jeunesse, parce qu'on ne peut plus l'apprendre, ou du moins que difficilement dans un âge plus avancé. Je veux dire, tel qu'il convient qu'un Peintre la sache; car il n'en est pas de l'Artiste à cet égard comme du Mathématicien, qui ayant connu la vérité des propositions, & une ou plusieurs méthodes, possède la science de la perspective. Il faut que le Peintre en sache la pratique, c'est-à-dire, qu'à force de l'avoir pratiquée, il en ait tous les effets présents à l'esprit, de manière à pouvoir dessiner tous les objets qu'il se propose de représenter, & les mettre en perspective avec assez de justesse, sans règle ni compas, afin qu'il ne soit pas obligé de décomposer une esquisse, où toutes les figures

On suppose ici que le jeune étudiant à contracté l'habitude de copier facilement toutes sortes de dessins, & cette habitude néanmoins ne peut entrer dans l'étude du dessin que comme une disposition nécessaire pour l'acquérir.

X *De l'étude de l'Anatomie, & des proportions.*

Les choses étant ainsi, le jeune étudiant doit regarder l'imitation de la belle nature comme son but, & doit tâcher de connoître les caractères extérieurs des formes qu'elle produit. Ainsi, pour commencer par le chef-d'œuvre des productions de la nature, qui est l'homme, le jeune Peintre doit s'instruire de l'Anatomie & des proportions, parce que ces deux parties sont le fondement du dessin.

L'Anatomie établit la solidité du corps, & les proportions en forment la beauté. Les proportions sont redevables à l'Anatomie de la vérité de ses contours, & l'Anatomie doit aux proportions l'exakte régularité de la nature dans sa première intention. Enfin l'Anatomie & les proportions se prêtent un mutuel secours pour réduire le dessin dans une solide & parfaite correction.

Quelque liaison que ces deux parties semblent avoir entr'elles, il paroît néanmoins que le mieux est de commencer par l'Anatomie, parce que celle-ci est la fille de la nature, & que la proportion est la fille de l'Art, & que

sont bien groupées, lorsqu'il vient à y appliquer la sévérité des règles, & il faut pour cela beaucoup de mémoire, jointe à beaucoup de pratique. M. Jeaurat, petit fils de Sébastien le Clerc, a mis au jour un *Traité de Perspective*, suivant la méthode de cet illustre Artiste, avec lequel on pourra aisément apprendre, sans le secours d'aucun Maître, les règles fondamentales de cet Art, & à mettre toutes sortes d'objets en perspective. Il a pour titre *Traité de Perspective, à l'usage des artistes*, en un volume *in-quarto*. A Paris, chez L. Cellot, & chez Jombert jeune.

si la proportion consiste à faire un bon choix , ce choix tire son origine de la nature. Mais après l'Anatomie , suit l'étude des proportions. Il y a des proportions généralement reçues , que l'on doit premièrement bien savoir , c'est-à-dire, celles qui conviennent généralement à chaque partie , pour en faire un tout accompli. Il faut savoir , par exemple , comment une tête doit être construite , un pied , une main , & enfin tout le corps , pour former une figure parfaite. Or , comme la nature est différente dans ses ouvrages , il faut examiner ce qu'elle peut faire de plus beau dans les différens caracteres qui se rencontrent dans la forme extérieure des hommes , par rapport à la diversité des âges , des pays , des sexes , & des conditions.

Il est vrai que la nature nous offre d'abord une abondance de variété infinie; mais, comme ses richesses ne sont pas sans mélange , il est mieux de recourir à l'Antique , qui nous doit servir de regle , par le choix exquis qu'il a fait avec une connoissance profonde de toutes ces convenances.

x De l'étude de l'Antique.

Puisqu'il est constant que les figures Antiques renferment non-seulement tout ce qu'il y a de plus beau dans les proportions , mais qu'elles sont encore la source des graces , de l'élégance , & des expressions : c'est une étude d'autant plus nécessaire , qu'elle conduit au chemin de la belle vérité. On doit donc s'y exercer , sans avoir égard au tems qu'elle exige pour la bien posséder ; car , puisque l'Antique est la regle de la beauté , il faut la dessiner jusqu'à s'en former une juste & forte idée , qui serve à bien voir la nature , & à la ramener dans ses premières inten-

tions, d'où elle s'écarte souvent. C'est dans cette intention que nous avons donné ci-devant les plus belles figures Antiques, avec leurs proportions mesurées exactement sur les originaux.

Comme le plus bel exemple que nous ayions dans cette étude, est la conduite que Raphaël a tenue dans ses ouvrages, il est bon de les dessiner en même tems, afin qu'ils nous servent de guide dans l'heureux mélange qu'il a fait de l'Antique & de la nature. Il est bon aussi de remarquer en passant, que dans l'Antique il y a un goût général répandu sur tous les ouvrages de ce tems-là, d'un beau simple, noble & sans artifice, tel que la nature dans sa perfection le peut produire, & indépendant des modes particulieres de chaque nation, qui ne sont que des agrémens de convention reçus dans un lieu, & rejetés dans un autre. Ce goût caractérise chaque figure selon son âge & sa qualité. C'est au jeune étudiant à faire là-dessus ses réflexions en tems & lieu, suivant la pénétration de son jugement.

Supposé qu'on ait fait les études dont on vient de parler avec tout le tems & l'application qu'elles demandent, on doit les considérer comme des degrés qui élèvent l'esprit à la connoissance du naturel, tel qu'il est, & tel qu'il doit être. C'est par ces premières études, que nous jugeons des défauts que le hasard a mis dans un modèle, ainsi que des perfections qui lui manquent. Ainsi nous voyons alors, par la comparaison de l'idée que nous nous sommes faite du vrai beau, ce qu'il faut ajouter ou diminuer au naturel, pour le rendre dans l'état que nous le désirons. Ce seroit donc ici le lieu (a), suivant M. de Piles,

(a) D'autres personnes pensent que l'étude d'après le modèle doit avoir précédé. jusqu'à un certain point, l'étude réfléchie de l'Antique, c'est-à-dire

où l'on devroit placer l'étude du modele, à laquelle il est nécessaire de joindre celle du contraste & de la pondération, qui composent toutes deux ensemble celle des attitudes.

+ *De l'intelligence du clair obscur.*

• Comme en posant un modele on est obligé de chercher une attitude, qui, dans son contraste, soit naturelle, & fasse voir de belles parties, il est aussi nécessaire de lui donner du relief & de la rondeur. Mais comme le relief d'un objet particulier ne suffit pas dans l'assemblage de plusieurs figures, & qu'il faut, pour la satisfaction des yeux, & pour l'effet du tout ensemble, qu'il y ait une intelligence de lumière & d'ombre, qu'on appelle le *clair obscur*, on ne peut se dispenser d'en acquérir la *connoissance*.

Cette intelligence demande une étude particulière, & l'on doit y apporter d'autant plus d'attention, que le clair obscur est un des principaux fondemens de la Peinture, que son effet appelle le Spectateur, qu'il soutient la composition du tableau, & que sans lui, tout le soin qu'on auroit pris pour les objets particuliers, seroit une peine perdue.

La science du clair obscur ne peut donc s'apprendre que par une attention très - réfléchie sur l'effet de la lumière & des ombres dans la nature; il faut, pour cet effet, comparer dans la nature, les lumières les unes aux autres

qu'il faut commencer à dessiner le naturel, tel qu'il se trouve, avant que de prétendre à le rectifier par le secours de l'Antique, en supposant toujours qu'on s'est préparé à l'étude du modele par celle de la bosse ou de l'Antique, mais qu'en dessinant d'après la nature, ou doit en quelque façon l'oublier, pour ne songer qu'à copier exactement ce qu'on a devant les yeux; ensuite connoissant bien la nature, revenir à l'Antique, pour ne l'oublier jamais.

pour connoître les degrés d'affoiblissement de lumiere que produit la distance qui est entre les objets , & leur éloignement par rapport au Spectateur. On doit examiner les ombres & les divers degrés de force qu'elles acquierent , ou qu'elles perdent par leur éloignement, & considérer comment la lumiere se refléchet, l'affoiblissement qu'elle cause aux ombres reflétées, & combien les corps reflétés s'obscurcissent ou s'éclaircissent, selon qu'ils sont plus ou moins éloignés de l'œil de celui qui les regarde.

Quant à la couleur , il faut examiner le changement que les couleurs souffrent par l'éloignement où elles sont de nos yeux. Le même rouge placé à douze pieds , ou à douze toises , n'est plus le même , & ainsi de toutes les couleurs , à cause de la distance que les rayons qui viennent peindre ces couleurs dans nos yeux , ont à parcourir , & à cause de l'air qui est entre les objets. On observera enfin , que la couleur des objets ne paroît plus la même dans l'ombre comme dans la lumiere ; qu'elle est éteinte, falie , & mêlée de la couleur des objets voisins qui y envoient des lumieres de reflet (a).

(a) Il faut observer que les objets voisins de l'œil sont plus reflétés que ceux qui en sont éloignés, & que les couleurs en sont plus vives , non - seulement dans les lumieres , mais même dans les ombres , parce qu'étant plus reflétées , elles perdent moins de leur couleur que dans les objets éloignés : que leur couleur se perd tout-à-fait dans les ombres , & qu'elle s'affoiblit & se grise beaucoup dans les lumieres. Que lorsque l'air n'est point chargé de vapeurs , ces ombres sont fort obscures , sans qu'on puisse décider de quelle couleur elles sont ; mais quand au contraire l'air s'en trouve chargé , les ombres sont moins noires , & participent de la couleur que les vapeurs prennent par la lumiere du soleil qui éclaire leurs particules. Cette couleur des vapeurs , ou autrement dit de l'air , varient selon les momens du jour. Le matin , vers le lever du soleil , elle fait paroître les ombres bleuâtres , & souvent mêmes violettes : vers le coucher du soleil , les ombres ont encore quelque chose de bleuâtre. Ce n'est pas que ces ombres soient effectivement de cette couleur ; car toutes les ombres sont en elles mêmes grises , c'est-à-dire ,

Nécessité des modèles en relief.

Jusqu'ici la Peinture & la Sculpture se sont donné la main, parce que l'on suppose que le Sculpteur s'est exer-

que leur couleur est éteinte par la privation de la lumière ; ce qui les fait paroître bleuâtres, c'est l'opposition des tons dorés ou rouges, ou autres qui fait paroître le gris bleuâtre ; ces remarques concernent plus particulièrement les Peintres de paysages. Il y a quelques regles générales qu'il est nécessaire de savoir ; que les ombres portées par les corps, sont toujours plus fortes que la partie ombrée de ces mêmes corps ; les touches & les ombres les plus fortes sont toujours auprès des lumières les plus vives, ce qui est cependant subordonné à la lumière des reflets, qui, lorsqu'elle est vive & prochaine, peut détruire une partie de cette force, & ne la laisse que dans les endroits où les reflets ne peuvent pas entrer : que les touches & les détails qui sont dans les ombres, ne sont jamais aussi forts & aussi sensibles que ceux qui sont dans la lumière, & que par conséquent, les parties ombrées sont toujours vagues & de repos, en comparaison des parties éclairées.

On donne encore un autre principe de clair obscur, qui est d'autant meilleur qu'il conduit à faire de grande manière, & qu'il aide à produire des effets piquants & sensibles ; c'est que les reflets, dans leurs parties les plus claires, sont toujours plus bruns que les demi-teintes dans leurs bruns les plus bruns. Il faut convenir que cette regle est sujette à beaucoup d'exceptions. Car premièrement la différence des couleurs y produit quelquefois des reflets si sensibles, qu'il semble qu'ils soient plus clairs que certaines demi-teintes colorées : par exemple, l'ombre reflétée d'un linge blanc, peut être plus claire que la demi-teinte, & même que la lumière d'une étoffe noire. Cependant cette regle est bonne, & conduit à produire beaucoup d'effet, en ce que par là les masses sont bien décidées dans un tableau, & se distinguent mieux de loin ; ainsi je crois que cette loi doit être suivie dans les grands tableaux d'Histoire qui sont supposés devoir être vus d'une distance un peu éloignée, parce qu'en effet, c'est ce qui se voit dans la nature vue d'un peu loin : les masses d'ombres sont plus obscures qu'elles ne le seroient si elles étoient vues de près, & sur-tout lorsque c'est la lumière du soleil qui éclaire le tableau ; car cette lumière produit des ombres fieres & bien décidées. Il n'en est pas de même lorsqu'il est question d'un portrait, qu'on suppose vu de près, puisqu'on y représente les moindres détails qui peuvent contribuer à la ressemblance : il peut y avoir des reflets vifs & clairs ; & les couleurs particulières de chaque objet y ont leurs différences plus sensibles.

Il faut encore observer que les bords des objets sont doux & un peu indécis, non - seulement quand ces objets sont ronds & tournants, mais encore quand ils sont plats, & même lorsqu'ils se tirent en brun sur des fonds clairs ; il semble que les rayons qui viennent peindre les fonds clairs contre ces bords, aient une forte d'aberration, & se brisent un peu

cé à dessiner sur le papier, comme il est à propos que le Peintre, pour son utilité propre, apprenne à modérer.

en passant à côté de ces objets en se rapprochant, & que par une forte de vibration, ils peignent ces bords d'une manière indéfinie; si cela est ainsi, ce doit être une des causes qui font qu'un objet placé au grand air paroît de moindre volume qu'il ne l'est; une colonne, par exemple, paroît de moindre diamètre qu'elle n'est en effet. Cette remarque conduit à peindre moëlleux, en ne cernant point les bords des objets. Comme il y a de nécessité de l'air entre les objets du tableau & le Spectateur, il s'ensuit que ces objets doivent être peints avec un commencement d'indécision qui en ôte la sécheresse & le tracé: c'est ce que l'on appelle peindre large & moëlleux; mais il faut que cela soit traité avec beaucoup de modération; car quelques-uns tombent dans le défaut de peindre les objets comme s'ils étoient vus au travers d'un nuage. Cela doit être d'autant moins sensible, que lorsque nous regardons un tableau, nous laissons un véritable espace d'air entre nous & le tableau, qui nous l'adoucit déjà.

Une des principales règles de l'accord général d'un tableau, c'est que toutes les ombres doivent avoir quelque chose de commun entr'elles; car l'harmonie des tableaux consiste en ce que les ombres soient toutes d'un ton qui les fasse tenir l'une de l'autre; la monotonie qu'il semble que cela doit produire est détruite par la différence des couleurs des demi-teintes, où chaque objet conserve sa couleur locale, sans autre changement que celui qu'y produira la distance de l'objet, & l'interposition de l'air. Je m'explique: les couleurs des objets nous paroissent détruites dans les ombres un peu éloignées par la privation de la lumière qui leur donne leur existence. C'est proprement un anéantissement total de toute couleur, qu'une ombre qui seroit supposée parfaitement obscure. Celle qui est moins obscure est une diminution de l'existence des couleurs, plus ou moins grande, selon l'obscurité plus ou moins grande de l'ombre. Si donc on peut supposer qu'on ait trouvé une matière propre à la Peinture qui n'ait aucune couleur, & qui n'ait d'autre propriété que celle d'obscurcir toutes les couleurs, jusqu'à pouvoir arriver à l'obscurité parfaite, elle représentera parfaitement les ombres; mais la chose est impossible; on ne peut pas représenter exactement un néant d'être par un être. On ne peut trouver pour imiter cela que des couleurs obscures, tellement mêlées ou rompues qu'elles n'aient aucune couleur qu'on puisse désigner; cela ne se peut pas non plus trouver exactement; le plus habile est celui qui en approche le plus. C'est pourquoi tous les Maîtres ont une couleur pour les ombres; les uns les font roussâtres, d'autres tirant sur le violet, d'autres jaunâtres, d'autres olivâtres, &c. La meilleure est celle qui est brune, sans qu'on puisse précisément lui donner un nom. Je dis donc, par supposition, que si l'on a trouvé cette teinte, elle doit entrer dans toutes les ombres, plus ou moins, selon qu'on veut les faire plus ou moins brunes. Une seconde cause de l'accord général d'un tableau, c'est que les lumières doivent toutes avoir quelque chose de commun entr'elles. La lumière qui éclaire les objets, prend la couleur en quelque chose du milieu par lequel elle

Bernard du Puy du Grez , est du même sentiment. Ce n'est pas sans raison, dit-il, que plusieurs conseillent aux jeunes Peintres de faire quelques dessins de relief, & des modeles avec de la terre, de la cire, ou quelque autre matiere, car il n'y a rien qui aide tant l'imagination que cette étude, qui semble devoir être commune aux Peintres & aux Sculpteurs. C'est une maniere de dessiner avec un ébauchoir: les Grecs appelloient cette maniere *plastice*, comme ils appelloient *graphicè* ce qui se fait avec le style ou le crayon. On a même remarqué que la plupart des habiles Peintres ont également bien dessiné de l'une & de l'autre maniere dans leur jeunesse, & que quelques-uns ont été grands Peintres (a) & grands Sculpteurs tout

passé, ou pour mieux dire, les rayons de cette lumiere sont modifiés par ce milieu. Ce milieu, c'est l'air qui prend différentes nuances, selon la quantité qu'il y en a, & selon les vapeurs, dont il est chargé, par lequel ils passent de maniere à produire une couleur légère & peu sensible, mais qui rompt un peu toutes les couleurs locales des objets dans leur parties éclairées. Ainsi quelquefois la lumiere semble un peu dorée; quelquefois elle est d'une couleur argentée, d'autres fois d'une couleur un peu violette, & ce ton léger doit entrer dans toutes les lumieres, & y rompre un peu les couleurs locales; par ce moyen les lumieres participent les unes des autres, & le tableau paroît éclairé de la même lumiere. Mais dans les passages de cette lumiere à l'ombre, que l'on appelle demi-teintes, les couleurs locales restent entieres, ou du moins si elles sont rompues, c'est d'une maniere qui n'est pas sensible, & elles paroissent n'éprouver d'autre rupture, que celle que produisent les degrés d'éloignement. Ainsi on peut poser pour principe, que les lumieres ont un ton général dont elles participent, qui ne détruit pas leur couleur véritable, mais seulement se mêle avec elle; que les demi-teintes ont la couleur propre des objets, & que les couleurs se grisent & perdent de leur force à proportion qu'elles s'obscurcissent, & que quand elles reçoivent quelque lumiere de reflet, elles sont mêlées de leur propre couleur que cette lumiere fait reparoître; & de la couleur de l'objet qui leur envoie le reflet. On peut remarquer dans la nature, qu'une ombre paroît plus obscure, lorsqu'elle est auprès d'une lumiere vive; mais cet effet se fait aussi naturellement dans le tableau, sans qu'on soit obligé d'y fortifier l'ombre; car dans la Peinture, de même, une ombre paroît plus forte qu'elle ne l'est, lorsqu'elle est opposée à un grand clair.

(a) Il est cependant à remarquer, qu'un des deux talens à toujours domi-

ensemble. Aussi voyons-nous nos plus fameux Sculpteurs modernes, dessiner avec une finesse & une précision que les plus habiles Peintres auroient peine à égaler.

Il faut présentement que la Sculpture & la Peinture marchent chacune de leur côté, pour arriver, par différens moyens, à leur but commun, qui est l'imitation de la nature; la Sculpture, par le relief de la matière, & la Peinture, par les couleurs sur une superficie platte. C'est de celle-ci dont on va parler, pour achever de la conduire jusqu'à la fin de sa carrière. L'ordre qu'on a indiqué jusqu'ici, a toujours eu relation à l'étude du dessin; il nous reste à dire quelque chose sur le coloris.

Du Coloris.

Plusieurs Peintres sont d'avis que dans l'étude du dessin, on mêle celle du coloris, parce que, disent-ils, de forts bons Dessinateurs, pour avoir goûté trop long-tems les charmes du dessin, en ont tellement rempli leur esprit, que le coloris n'y a pu trouver de place. Comme ils étoient trop avancés dans la partie du dessin, ils se rebutoient facilement de la pratique du coloris qui leur donnoit de la peine: ainsi ils retournoient au plaisir qu'ils goûtoient dans l'habitude du dessin qu'ils avoient contractée; car on fait volontiers ce qu'on peut faire facilement (a).

né, & qu'ils n'ont jamais été également excellens dans les deux Arts.

(a) Il faut que le dessin & le coloris marchent à peu près ensemble, c'est-à-dire, qu'il ne faut pas attendre qu'un élève sache bien dessiner pour lui mettre le pinceau à la main; il suffit qu'il sache les élémens, & alors on peut sonder pour laquelle des deux parties de la Peinture l'étudiant incline: car on ne fera jamais, du moins à en juger par le passé, un grand Coloriste d'un homme que son inclination porte au dessin, ni un grand Dessinateur d'un

Il est certain que ces réflexions ne sont pas sans fondement, & que, pour s'accomoder à la foiblesse des hommes, qui agissent presque toujours par habitude, on pourroit permettre dans le cours du dessin & par intervalles, le maniement du pinceau & de la couleur aux étudiants, afin que s'y étant accoutumés de bonne heure, ils n'y trouvaissent plus que du plaisir.

Mais pour peu qu'on examine la source de ces inconvéniens, on trouvera qu'elle ne vient pas d'avoir manqué de colorier d'assez bonne heure: mais d'avoir mal commencé, c'est-à-dire, d'avoir copié d'abord de mauvaises choses, ou d'avoir été sous la discipline d'un Maître qui n'avoit aucuns principes du coloris.

On revient ordinairement d'une mauvaise maniere de dessiner: cela se voit tous les jours dans ceux qui dessinent: auxquels la pratique & le changement d'objet & de modele, font reprendre une route plus correcte & plus approuvée. Mais rien n'est plus rare que le changement d'une mauvaise habitude dans le coloris, pour en prendre une bonne: cela peut pourtant se corriger, en peignant d'après nature.

Ce changement n'est cependant point impossible, mais il est très-rare. Raphaël a suivi les écoles & la pratique des lieux où il a été élevé, aussi bien que Léonard de Vinci, Michel Ange, Jules Romain, & les autres grands Peintres de ces tems-là. Ils ont ainsi passé toute leur vie, sans arriver à l'entiere & à la véritable connoissance du bon coloris. Les disciples de Vouet, qui étoient en grand nombre, &

homme né pour le coloris. Il manqueroit la partie pour laquelle il est né & n'acquerroit pas celle qui ne lui est pas propre. On a remarqué que les grands Coloristes ne se sont formés que dans les écoles où l'on a mis de bonne heure le pinceau à la main aux jeunes gens: telles sont les écoles de Venise & de Flandres.

qui ne manquoient point de génie, quelques efforts qu'ils aient faits, n'ont pu se défaire que difficilement, de la mauvaise pratique qu'ils avoient puisée chez leur Maître (a). Nous avons encore l'exemple de plusieurs jeunes Peintres qui, pour avoir commencé par copier quelques tableaux d'un coloris trivial, en retiennent la manière dans tout ce qu'ils peignent, & s'en font comme un verre coloré au travers duquel ils voient la nature de la couleur de ce qu'ils ont coutume de peindre. D'où l'on peut conclure qu'un jeune homme, qui commence par copier un tableau mal peint & mal colorié, avale un poison dont il empoisonnera lui-même à son tour tous les ouvrages qu'il fera dans la suite. Ainsi il est à propos de placer ici l'étude du coloris, en laissant la liberté à chacun des étudiants, d'interrompre quelquefois, pour se défendre, l'ordre que l'on vient d'établir.

Maniere dont on doit caractériser ce que l'on dessine.

Comme le dessin se prend non-seulement pour la justesse des contours, & pour la proportion des parties, mais encore pour une imitation du caractère des objets que l'on veut représenter, on doit faire attention qu'il n'est encore qu'une imitation imparfaite de la nature, puisque le coloris y manque. Il est donc nécessaire de suppléer à ce défaut par une expression spirituelle des traits, qui doivent être différens, selon la diversité des objets qui se voient dans la nature: car la figure demande un mouvement de crayon ou de plume tout particulier, aussi-bien

(a) Cela n'est pas cependant exactement vrai: Blanchart & de la Hire, ont été Coloristes; & le Bourdon, qui est aussi de cette école, à été quelquefois très-grand Coloriste. Pour s'en convaincre, il suffit de voir leurs tableaux en l'Eglise de Notre-Dame à Paris.

que les animaux & paysage : & chacun , dans son genre , a encore des parties qui veulent être touchées différemment les unes des autres , pour y donner l'esprit & le caractère convenables.

Cet esprit se doit toujours prendre de la nature de la chose : dans les figures , par exemple , on peut considérer deux choses , ou le nud , ou les draperies. Le caractère du nud , est d'être tendre , uni & tournant en ronde bosse , généralement parlant : il faut par conséquent que les ombres en soient douces & égales , soit qu'on veuille les finir , ou qu'on n'en fasse qu'un dessin léger & un croquis ; ainsi le maniement qui leur convient le plus , est de gréner ou de hacher également , en sorte que dans les ombres , le fond du papier ne paroisse pas trop inégal. Les draperies , au contraire , dont la nature est d'être mouvantes , & d'avoir une forme incertaine , veulent être touchées avec plus de fermeté (a) ; les hachures leur conviennent très-bien , en conservant un mouvement de la main conforme à la disposition des plis. Observez encore qu'en dessinant les draperies , si c'est sur du papier coloré , il faut , autant qu'il est possible , former les plis & leurs différentes surfaces , dans les masses de lumières , avec le blanc seul , & que les touches de lumières les plus fortes soient dans les enfoncemens.

La meilleure maniere de dessiner les plis doit être méplatte , telle que celle *du Guide* , qui est le plus parfait

(a) Nous avons dit ailleurs , que les hachures ne sont nécessaires que pour ôter la mollesse d'un dessin , & lui donner quelque fermeté : les draperies sont dans le même cas que les chairs , & sont ordinairement des surfaces unies ; les ombres en peuvent être plus fermes , plus méplattes & plus proches des lumières. Les hachures ne sont de nécessité que dans les choses qui caractérisent le poil , encore ne sont-ce pas des hachures proprement dites , lesquelles doivent être inégales , & comme échappées par hasard.

exemple dans ce genre; il faut sur-tout en rendre avec beaucoup de soin, les brisures, que l'on appelle les têtes des plis.

Des Draperies.

Il faut donc ajouter à l'étude du nud, celle des draperies, & quoi qu'elle ne soit ni si longue ni si difficile, parce qu'il n'est besoin que de couvrir de diverses étoffes les figures, dont on connoît déjà les parties, elle est néanmoins d'une grande difficulté pour le beau choix des plis, & à cause de la nécessité où l'on est de les agencer de telle manière que l'on conçoive facilement le nud qui est dessous, par les formes qu'elles présentent. Ces étoffes ont des plis plus gros ou plus fins, suivant qu'elles sont plus ou moins épaisses: c'est pourquoi l'on doit apprendre à connoître les unes & les autres, pour s'en servir à propos. Le moyen donc d'apprendre à bien disposer les draperies, c'est de les étudier d'après des étoffes naturelles. Il y en a de trois principales sortes; savoir, les étoffes de lin, les serges, & les draps de laine bien fins, de couleur blanche, ou d'une autre couleur voyante. On assure que Raphaël étudioit ses draperies sur de la serge, qui n'étant pas si légère que de la toile, ou des étoffes de lin, ni si grossière que le drap, rend une agréable effet en Peinture. On la dispose de diverses manières sur un modèle, sur un mannequin, ou sur quelque autre sujet, & l'on remarque les plis, les ajustemens & les bords de l'étoffe. On en fait ensuite diverses esquisses ou idées, jusqu'à ce qu'on ait mis assez profondément dans sa mémoire l'économie naturelle, l'ordre & la suite des plis, pour en faire une autre fois de mémoire ou de génie.

Pour bien réussir dans les draperies, il faut observer

que le modele soit vivant, ou du moins grand comme le naturel; c'est alors que les plis seront proportionnés, ou véritables, au lieu que si le modele est petit, & la piece d'étoffe à proportion, vous ne ferez jamais rien de conforme à la nature, étant impossible que les plis tombent à propos, & soient jettés naturellement sur un modele qui n'est pas de la grandeur ordinaire d'une figure. Car quelque fine & maniable que soit l'étoffe, elle se soutient d'elle-même entre les parties d'un petit modele; mais lorsqu'il est grand, elle tombe de sa propre pesanteur, & c'est par ce moyen que les plis en sont bien jettés. En un mot, vous ne tirerez jamais si bien le grand du petit, que du grand même; & après avoir fait votre dessin d'après un modele grand comme nature, vous pourrez l'exécuter en grand sur une toile, sans crainte de vous être trompé, ou sur un carton, si vous voulez faire des tapisseries, ou peindre à fresque.

Il faut encore observer que le linge dont vous vous servirez pour vos draperies ne soit pas tout-à-fait neuf, parce qu'il fait alors des plis aigres & coupés, ou des enflures désagréables, & qu'il ne s'attache pas si bien au nud: on croit même que les Sculpteurs de l'Antiquité le mouilloient sur leur modeles, comme il paroît dans les ouvrages qui nous en restent encore aujourd'hui.

De l'étude des animaux;

La plupart des animaux sont couverts ou de poils ou de plumes, & c'est dans leur production principalement, que la nature fait paroître à nos yeux une merveilleuse diversité, soit dans le général, soit dans le particulier de chaque animal. Combien de plumes différentes sur un oi-

seau , & combien de flocons de poil ou de laine différemment tournés sur les animaux qui en sont couverts. Ainsi la bigarrure & la variété sont un des caractères des animaux : il y en a encore un autre qui est la légèreté , puisque le moindre vent fait mouvoir facilement le poil ou la plume qu'ils portent. Or ces caractères de variété & de légèreté ne se peuvent bien exprimer en dessin , que par la pointe du crayon ou de la plume avec laquelle on dessine , que l'on tourne & que l'on manie diversement , selon la diversité du sens dont la plume ou le poil de l'animal sont tournés , ou du mouvement ondoyant & bizarre dont le poil & les flocons de laine sont disposés. Cependant on voit des tableaux, où ces caractères & ces différens mouvemens du poil sont excellemment bien rendus , quoiqu'il n'y ait aucun poil de forme distinctement , parce qu'ils ont saisi l'effet général que fait la lumière différemment réfléchié par ces masses ou ces flocons de poil, de maniere qu'ils présentent avec goût & avec vérité l'effet qu'ils produisent, étant vus d'une distance où l'on ne seroit point à portée d'en distinguer les poils particuliers ; c'est même la meilleure maniere de le traiter , & rien n'est plus ridicule & de plus mauvais goût, que de le détailler d'une maniere trop comptée : cela se doit faire vite & avec chaleur,

De l'étude du Paysage.

L'étude du Paysage peut se considérer de deux façons ; la première est pour ceux qui commencent , & qui n'ont jamais pratiqué ce genre de Peinture ; l'autre regarde les Peintres qui en ont déjà acquis quelque habitude.

Ceux qui n'ont jamais fait de Paysage & qui veulent

s'y exercer, trouveront, dans la pratique, que leur plus grande peine sera de faire les arbres. Cependant il n'est ici question, pour ceux qui commencent, que de leur en donner une idée générale, & de leur procurer une habitude de les bien toucher.

Pour donc bien rendre le Paysage, il faut suivre en quelque façon le jet des branches au travers des paquets de feuilles, comme l'on suit le nud dans les figures au travers des draperies, en sorte que l'on sente bien la manière dont elles sortent les unes des autres. Car, quoiqu'on puisse se donner beaucoup de liberté dans le jet des branches, il ne faut pas croire que cela puisse se faire sans choix, & qu'il n'y ait pas une vraisemblance à observer; en général, plus on revoit souvent dans un arbre le tronc & la naissance des branches, plus le Paysage est léger & agréable. On doit aussi observer que les feuilles soient placées au bout des branches, exactement selon leur position. Car une telle inclinaison de branches entraîne nécessairement un tel jet de feuilles. Il n'est pas nécessaire de faire remarquer que les branches vont toujours en diminuant, à mesure qu'elles s'éloignent du tronc, quoiqu'on voie souvent des tableaux, bons d'ailleurs, où ce principe, tout simple qu'il est, n'est pas observé.

La meilleure touche de feuilles, & celle qui est de la plus grande manière, est celle du *Titien* & des *Carraches*: elle est large, par grands paquets, & refendue d'une forme longue & ondoyante. La manière de *Berghem*, de *Ruisdhal*, & de quelques autres Flamands, toute spirituelle qu'elle est entre leurs mains, est cependant petite, & ne convient que pour représenter le houx, ou d'autres arbrisseaux, dont la feuille semble hérissée, & est petite: elle représente encore assez passablement le chêne vu

de loin, lorsqu'il n'est pas d'une belle venue, & que les feuilles en sont petites; il n'en est pas de même, lorsque ce sont des chênes venus dans une terre grasse; alors la feuille en est grande & pendante vers la terre, ainsi que le tilleul lorsqu'il est grand, le châtaignier, le plane, &c. Cependant il est agréable de mêler cette touche dentelée de Berghem, avec la touche des grands Maîtres, lorsqu'elle est à sa place, & qu'elle sert à représenter la variété des différents caractères des arbres.

Un des plus grands défauts des Paysagistes, c'est que lorsqu'ils ont une fois adopté une touche de feuilles qui leur paroît bonne, ils l'emploient à représenter toutes sortes d'arbres.

Cela vient de ce qu'ils ne copient pas la nature avec assez d'exactitude; car bien qu'il soit bon pour commencer d'imiter la touche de différens Maîtres, lorsque l'on vient à étudier la nature il faut oublier totalement tout ce que l'on a appris, & ce qu'on n'avoit copié que pour acquérir de la facilité, pour ne songer qu'à imiter exactement ce que l'on voit. Pour copier avec exactitude la nature, & cependant sans le faire servilement, il faut la regarder avec beaucoup d'attention & de réflexion, & ensuite opérer de la main avec vitesse.

Chaque espèce d'arbres a une manière particulière de jeter ses branches, & ses paquets de feuilles ont une forme qui lui est particulière. Pour bien s'imprimer dans la mémoire ces formes de paquets de feuilles, il faut dessiner les arbres de très-loin, & d'une si grande distance qu'on ne puisse plus distinguer les feuilles & sur-tout bien prendre garde aux dernières branches, dont les feuilles se détachent avec légèreté sur le ciel.

A l'égard du caractère particulier de chaque arbre, les

uns élevent leurs branches vers le ciel, comme l'orme, les autres les abbaissent vers la terre, même à leur extrémité, comme le châtaignier : les uns sont tout bouchés par les masses de feuilles, les autres sont presque tout à jour, en sorte qu'on découvre facilement le ciel au travers. En général, ce qui produit le Paysage le plus léger, c'est d'y découvrir le ciel en beaucoup d'endroits : il est vrai que cela est difficile à bien traiter.

Mais ce que nous répéterons encore, & ce qui est à recommander, non-seulement à ceux qui cherchent à se former dans le Paysage, mais encore à tous ceux qui étudient quelque chose que ce soit, c'est de copier la nature avec exactitude, & précisément telle qu'ils la voient, sans chercher à y rien changer, sous prétexte de l'embellir, d'y donner du goût, ou d'en augmenter l'effet.

Etude du Paysage d'après les estampes des grands Maîtres.

Il n'est guere possible de dire précisément de quelle maniere la distribution de tiges, de touffes, & de feuilles, doit se faire, & le détail qu'on en donneroit ici ne pourroit être qu'une démonstration copiée d'après les grands Maîtres; mais leurs ouvrages, & un peu d'attention sur les effets de la nature en feront plus comprendre que tous les discours. On entend par les grands Maîtres, ceux principalement qui ont donné des estampes au public. Ainsi ceux qui commencent à dessiner le Paysage, apprendront d'abord plus en réfléchissant sur ces estampes, & en les copiant, qu'ils ne feroient d'après les tableaux.

Parmi une assez grande quantité de ces grands Maîtres de toutes les écoles, on préférera les estampes en bois du Titien, où les arbres sont bien formés, & celles que

Corneille Cort, & Augustin Carrache, ont gravées. C'est pourquoi ceux qui commencent ne sauroient mieux faire que de contracter, avant toutes choses, une habitude d'imiter la touche de ces grands Maîtres, & en les imitant, de réfléchir sur la perspective des branches & des feuilles; ils prendront garde de quelle maniere elles paroissent, lorsqu'elles montent & qu'elles sont vues par-dessous, ou lorsqu'elles descendent, & qu'elles sont vues par-dessus; ou bien quand elles se présentent de front, & qu'on n'en apperçoit que la pointe, ou quand elles se jettent de côté. Enfin ils remarqueront les différents aspects dont la nature les présente, sans sortir de son caractère.

Etude du Paysage d'après les dessins & tableaux.

Après avoir étudié long-tems, & copié à la plume ou au crayon, les paysages du Titien & des Carraches, leurs estampes premierement, puis leurs dessins, si l'on peut en avoir, il faut tâcher d'imiter avec le pinceau, les touches que ces grands hommes ont le plus nettement spécifiées. Et comme les tableaux du Titien & des Carraches sont fort rares, on peut leur en substituer d'autres qui ont eu un bon caractère dans leurs touches; ceux de Paul Bril, Breugle, Bourdon & Wateau, sont très-propres pour former une bonne maniere, & leur touche est nette, vive & légère.

Mais après avoir bien observé la nature des arbres, & la maniere dont les feuilles s'écartent & se rangent, & celle dont les branches sont distribuées, il faut s'en faire une vive idée, afin d'en conserver par-tout l'esprit, soit en les rendant sensibles & distinctes sur les devants du tableau, soit en les confondant à mesure qu'elles seront éloignées.

Enfin après avoir contracté de cette sorte quelque habitude d'après les bonnes manieres, on pourra étudier le Paysage d'après nature, en la choisissant & la rectifiant sur l'idée que ces grands Maîtres en ont eu, en prenant garde de ne prendre d'eux que le bon choix qu'ils en ont fait, sans chercher à conserver d'autre maniere que celle que la nature nous enseignera. Pour la perfection, il faut l'attendre d'une bonne pratique, & de la persévérance dans le travail. Voilà ce qui regarde ceux qui ayant inclination de faire le Paysage, cherchent les moyens de bien commencer.

A l'égard de ceux qui ont déjà quelque habitude dans ce genre de Peinture, il est bon qu'ils amassent des matériaux, & qu'ils fassent des *études* des objets qu'ils ont souvent occasion de représenter.

Ce qu'on entend par le mot d'étude.

Les Peintres donnent ordinairement le nom d'*études* aux parties qu'ils dessinent, ou qu'ils peignent séparément d'après nature, lesquelles doivent entrer dans la composition de leur tableau, de quelque nature qu'elles puissent être; comme figures entieres, têtes, pieds, mains, draperies, animaux, montagnes, arbres, plantes, fleurs, fruits, & tout ce qui peut les guider dans l'imitation de la nature. Ils appellent *études*, toutes ces parties dessinées, soient qu'ils s'en instruisent en les dessinant, soit qu'ils ne se servent de ce moyen que pour s'assurer de la vérité, & pour perfectionner leur ouvrage. Quoi qu'il en soit, ce nom convient d'autant mieux à l'usage des Peintres, que dans la diversité de la nature, ils découvrent toujours des choses nouvelles, & se fortifient dans celles qu'ils connoissent déjà.

Il seroit à souhaiter que le Paysagiste copiât d'après nature , & sur plusieurs papiers , les effets différens que l'on remarque aux arbres en général , & qu'il fit la même chose sur les différentes especes des arbres en particulier , comme dans la tige , dans la feuille , & dans la couleur. La nature d'un chêne , par exemple , est différente de celle d'un saule , & la touche en doit être différente : c'est particulièrement cette variété de touche , qui donne l'esprit & le bon goût aux Paysages que l'on dessine. On devroit en faire autant pour quelques plantes , dont la diversité est d'un grand ornement pour les terrasses qui sont sur les devans d'un tableau.

Le Paysagiste doit étudier de la même maniere , les effets du ciel , dans les différentes heures du jour , dans les diverses saisons , dans les différentes dispositions des nuages dans un tems serain , & dans celui des orages & du tonnerre. Il doit faire la même chose pour les lointains , pour les fabriques d'Architecture & les ruines , pour les divers caracteres des rochers , des eaux , & des principaux objets qui font partie du Paysage.

Observations générales sur le Paysage.

Comme les regles générales de la Peinture sont les fondemens de tous les genres qui en dépendent , on y renvoie celui qui veut s'exercer au Paysage , ou plutôt l'on suppose qu'il en est instruit. On fera seulement ici quelques observations , qui regardent particulièrement ce genre de Peinture.

Le Paysage suppose l'habitude des principales regles de la Perspective , pour ne point s'éloigner du vraisemblable.

Plus les feuilles des arbres sont près de la terre, plus elles sont grandes & vertes, parce qu'elles sont plus à portée de recevoir abondamment la sève qui les nourrit, & les branches d'en haut commencent les premières à prendre le roux ou le jaune dont elles se colorent dans l'arrière saison. Il n'en est pas de même des plantes, dont les tiges se renouvellent tous les ans, & dont les feuilles se suivent avec un intervalle de tems assez considérable: car la nature étant occupée à en produire de nouvelles, pour garnir la tige à mesure qu'elle s'éleve, la sève abandonne peu à peu celles qui sont plus bas; ce qui fait qu'elles périssent les premières. Cet effet est plus sensible en quelques plantes, & moins en d'autres.

Le dessous de toutes les feuilles est d'un verd plus clair que le dessus, & tiré presque toujours sur l'argenté. Ainsi les feuilles qui sont agitées d'un grand vent, doivent être distinguées des autres par cette couleur. Mais si on les voit par dessous, lorsqu'elles sont pénétrées de la lumière du soleil, leur transparent paroît d'un verd si beau & si vif, que l'on juge aisément que de tous les autres verds il n'y en a point qui en approche.

Entre les choses qui animent les tableaux de Paysage, les plus essentielles sont les figures, les animaux, les eaux, les arbres agités du vent, & la légèreté du pinceau.

La plupart de ceux qui étudient le Paysage d'après nature, se contentent de prendre la forme générale des arbres, & les principales masses de lumières & d'ombres: ensuite ils finissent leurs dessins chez eux.

Cette façon superficielle d'étudier ne manque pas de donner *une manière* c'est-à-dire, une habitude fautive & différente de la nature, dont il n'est plus possible de revenir, lorsqu'on se l'est formée. On se hasarde à enrichir

les devants de son dessin de choses qui n'y étoient pas , & on ne connoît point l'effet de lumière qu'elles auroient fait si elles se fussent trouvées réellement sur le lieu. On y forme des ombres noires & quantité de touches, pour y mettre, dit-on, de l'esprit & pour les tirer en avant, & l'on ignore que dans la nature il n'y en auroit point eu, & que les objets auroient paru à leur place sans cet artifice mauvais & rebattu. Par une autre erreur & dans l'intention de mettre de l'effet avant que d'avoir découvert dans la nature les véritables causes qui le produisent, on tient dans ses dessins, des objets beaucoup plus tendres qu'on ne les a vus dans la nature, parce qu'on se figure fausement qu'il n'y a que l'affoiblissement des objets qui les fait paroître éloignés, tandis que souvent l'indécision de leurs formes & l'extinction de leur couleur, suffit pour les tenir à leur place. De-là vient que tant de personnes accumulent une multitude de vues dessinées d'après nature, qui n'ont contribué en aucune manière à leur instruction, & qui ne portent aucun caractère de vérité. Il faut donc dessiner les études d'après nature avec une exactitude scrupuleuse, non-seulement pour les formes qui caractérisent les différentes especes d'arbres, mais encore pour l'effet de lumière, afin de connoître son affoiblissement à mesure qu'elle s'éloigne; les différens degrés de force des ombres, & les différens degrés de lumières de reflet, qui en empêchent l'obscurité totale, & ne point mettre de force ni de touches où la nature n'en présente point, quelques bonnes raisons qu'on se puisse figurer d'avoir pour le faire. C'est pourquoi il faut finir entièrement ses études sur le lieu, pour éviter toutes les faussetés qu'on est exposé à y mettre lorsqu'on les acheve ailleurs. Des études sont faites pour nous pré-

ſenter la nature vraie , toutes les fois que nous la voulons conſulter , & non pas la nature telle que nous nous figurons qu'elle doit être.

Des fleurs & des plantes.

Les fleurs & les plantes ne ſont pas moins admirables dans leur infinie variété ; leur caractère eſt la délicateſſe & la ténuité : il faut donc qu'elles ſoient touchées d'une manière fine & délicate , & qu'elles ſoient ombrées par des hachures déliées & maniées du même ſens que vont leurs feuilles.

Voilà en général les meilleurs préceptes , & les plus utiles que l'on puiſſe donner à ceux qui ont de l'inclination pour le deſſin , & ce n'eſt qu'en les pratiquant avec aſſiduité , qu'on pourra acquérir cette facilité du deſſin ſi néceſſaire à ceux qui veulent faire profeſſion de la Peinture ; & il n'eſt paſſible qu'après avoir ſuivi cette méthode pendant pluſieurs années , ils ne ſe trouvent à la fin , en état d'imiter la nature , & de compoſer des figures & des groupes de leur invention. A l'égard des perſonnes qui voudroient apprendre à deſſiner uniquement pour leur plaſir , & pour ſ'en amuſer à des heures de loisir , il n'eſt pas beſoin qu'elles prennent tant de précautions , & elles peuvent ſ'abandonner librement à la façon d'étudier qui leur paroîtra la plus convenable à leurs diſpoſitions & à leur goût naturel. Enfin ſ'il ſe trouvoit des gens qui , ſans avoir appris , vouluſſent à quelque prix que ce fût ſe donner le plaſir d'employer des couleurs , & de peindre , ſoit en miniature , ſoit à l'huile , ou autrement , pour les ſatisfaire , on donnera dans le Chapitre ſuivant diverſes inventions , par le moyen deſquelles ils

pourront en quelque façon suppléer à ce qui leur manque, en les pratiquant avec beaucoup d'exa&ititude.

CHAPITRE SEPTIEME.

Contenant diverses pratiques & inventions pour copier un dessin ou un tableau.

IL y a plusieurs manieres de tirer une copie d'un dessin ou d'un tableau que l'on veut imiter; on les peut mettre en usage quand on n'est pas assez fort dans la pratique du dessin pour le faire à vue d'œil: c'est pourquoi nous allons les détailler l'une après l'autre, & expliquer comment on doit s'y prendre pour réussir.

Maniere de calquer un dessin.

La premiere invention est de calquer, ce qui se fait de cette sorte. Il faut noircir le dessous de l'estampe ou du dessin que l'on veut copier, ou bien un autre papier mince, quand on ne veut pas gâter l'original. Ce papier se noircit avec de la poudre de crayon noir que l'on étend dessus, en frottant bien fort avec un petit tampon de linge. Ensuite on passera légèrement un autre linge par dessus, afin qu'il n'y reste point de poudre noire, qui pourroit salir le papier sur lequel on veut dessiner. On attache l'estampe, ou le dessin noirci, sur ce papier, avec quatre épingles, pour empêcher qu'il ne se dérange: & si c'est un papier que l'on ait noirci, on le pose

premierement sur le papier où l'on veut dessiner, le côté noirci en-dessous, puis l'estampe ou le dessin qu'on doit copier, par-dessus, & on attache le tout ensemble comme ci-devant. Alors avec une aiguille dont la pointe est émouffée, & qu'on aura fourrée dans un petit baton ou manche pour pouvoir la tenir, on passera par-dessus tous les principaux traits du dessin, comme les contours, les plis des draperies, & généralement sur tout ce qu'il faut distinguer l'un d'avec l'autre, appuyant assez pour que les traits soient marqués sur le papier blanc qui est dessous. Quand tout le trait est calqué, on le met au net avec le crayon ou la plume, après quoi on efface les faux traits & le calque avec de la mie de pain rassis, sur-tout si l'on veut dessiner à la sanguine, & que le calque soit fait avec la pierre noire. On ne se sert point de sanguine pour calquer, quand même on voudroit dessiner ensuite avec ce crayon, parce qu'il gâte le papier blanc, & qu'il est d'une nature grasse, qui ne peut s'effacer qu'imparfaitement avec la mie de pain.

Maniere de poncer.

Il y a une autre maniere de transporter sur quelque chose que ce soit, un dessin fait sur du papier; cette maniere s'appelle *poncer*. On pique d'abord tout le contour du dessin & les principaux traits, avec la pointe d'une aiguille emmanchée dans un petit bâton. Ensuite on fait un petit tampon avec un morceau de toile assez claire, qu'on remplit de charbon pilé & tamisé, si c'est pour poncer sur quelque chose de blanc, ou qu'on emplit de plâtre bien fin, ou de craie, si c'est sur du brun: ce nouet ou tampon s'appelle *la ponce*. On applique le dessin original

tout piqué sur le papier ou la toile sur laquelle on veut le transporter, & les ayant attachés ensemble avec quelques épingles, on passe légèrement la ponce par-dessus le dessin, en battant un peu de tems en tems, pour faire sortir la poussière du linge, laquelle passant à mesure au travers de l'original par les trous d'aiguille, marque les contours du dessin sur le papier qui est dessous. Il faut sur-tout avoir attention de ne point déranger le dessin original en le ponçant, car il feroit des traits doubles & confus: enfin ayant relevé le dessin piqué, on met au net celui que la ponce a tracé, & l'on souffle fortement dessus à mesure qu'on le trace au crayon, pour ôter la poussière que la ponce a laissée.

Un des avantages de cette maniere de transporter un dessin sur quelque chose que ce soit, est qu'on peut le répéter en plusieurs endroits, & autant de fois qu'il en est besoin: on peut même le retourner, car rien n'empêche de poncer des deux côtés; & même du côté où le papier est repoussé par la pointe de l'aiguille, qu'on appelle le côté de la gratoire, la poussière passe bien plus facilement & marque plus fortement; c'est pourquoi on observera de frotter la ponce plus légèrement de ce côté-là. On se sert fort utilement de cette invention dans plusieurs ouvrages de Peinture, & dans la broderie, mais sur-tout pour les ornemens.

Maniere de dessiner à la vitre.

Quand le dessin original est fait sur un papier assez mince pour en pouvoir facilement distinguer les contours au travers du jour, on le contre-tire en appliquant sur l'original le papier blanc sur lequel on veut dessiner.

On arrête ces deux papiers ensemble par les bords avec trois ou quatre épingles, ou avec de petites pinces de cuivre, ou des pinces de bois (qui ne sont autre chose que de petits bouts de baguette à demi fendus, qui serrant dans leur fente le bord des deux papiers, les empêchent de glisser l'un contre l'autre, & de se déranger). Ces papiers étant ainsi arrêtés, on les pose ensemble contre les vitres d'une fenêtre, ou contre une glace transparente exposée au jour, ou appliquée sur une table, ou bien sur un espede de pupitre, qui a une ouverture plus petite que la grandeur de la glace, & l'on met une bougie allumée par derriere. De quelque façon qu'on s'y prenne, en serrant un peu les deux papiers l'un contre l'autre, on voit à travers le jour tous les traits de l'original qui est dessous, que l'on trace sur du papier blanc, en suivant les contours avec un crayon de fusin, de charbon, ou de mine de plomb. Tout le contour étant tracé, on le met au net, & l'on efface ensuite le premier trait en frottant légèrement avec un linge blanc, ou avec de la mie de pain rassis.

Cette maniere a la même commodité de pouvoir servir tant de fois qu'on le veut, sans gâter le dessin original, & de pouvoir le copier à l'envers s'il en est besoin; car il n'y a qu'à retourner le dessin original, & le poser en sens contraire sous le papier blanc, mettant le côté du dessin sur la vitre. C'est de cette maniere que les Graveurs peuvent prendre un trait du dessin qu'ils ont à graver, pour le calquer ensuite sur leur planche, quand l'impression doit venir du même sens que l'original. Cependant pour l'ordinaire ils ne prennent point tant de peine; & quand l'original est de peu de conséquence, ils le frottent d'un peu d'huile ou de vernis pour le rendre transpa-

rent, & pouvoir en découvrir les traits au travers du papier ; ensuite ils le retournent & le calquent à l'envers sur la planche.

Pour contre-tirer un dessin sur une glace.

On peut encore contre-tirer une estampe ou un dessin, par le moyen d'une glace transparente ou d'un verre blanc, en l'appliquant sur l'original, & traçant sur le verre tous les contours du dessin, avec un crayon de sanguine tendre. Comme la sanguine ne marqueroit point sur le verre, il faut auparavant le frotter avec de la gomme arabique, que l'on aura mis dissoudre dans un peu de vinaigre ; & quand cette eau gommée est bien sèche, on peut dessiner dessus : sans le vinaigre, le crayon ne marqueroit point sur la gomme ; mais si l'on frotte le verre avec un blanc d'œuf au lieu d'eau gommée, il ne fera pas besoin de vinaigre. Quand le dessin est tracé sur le verre ou la glace, on y applique assez fortement un papier mouillé & bien humecté, & l'ayant relevé aussitôt, de crainte qu'il ne se colle sur le verre, on y trouve tout le trait de la sanguine qui y est imprimé. Par ce moyen l'on a facilement le trait d'un dessin, d'une estampe, ou même d'un tableau qu'on voudroit copier ; il est à craindre cependant pour les tableaux, que le bord de la glace ne les écorche. Ce trait vient sur le papier à contre-sens de l'original, c'est pourquoi il faudroit le copier encore une seconde fois, pour le remettre dans le même sens ; ce qui seroit une double peine, & d'ailleurs cela ne se pourroit faire sans altérer les contours de l'original, & sans les corrompre.

Maniere de prendre au voile un tableau.

On ne fauroit calquer un tableau pour le copier, ni le contre-tirer quand il est un peu grand : c'est pourquoi on a cherché d'autres inventions promptes & sûres, pour transporter le dessin d'un tableau sur un mur ou sur une toile imprimée : en voici une entr'autres qui est fort en usage, & qui est des plus commodes, ne pouvant faire aucun tort à l'original. On l'appelle *prendre au voile*.

On choisit un crêpe ou voile de soie noire très-fin & assez ferré, en sorte pourtant qu'on puisse voir facilement au travers tous les objets, comme l'usage le fera connoître. On coud tout autour de ce voile une bande de toile, ou d'autre étoffe mince, & on le tend sur un chassis de bois, en sorte que le crêpe soit tout - à - fait dégagé.

Pour s'en servir, on applique ce crêpe ainsi tendu sur le tableau qu'on veut copier ; & comme il est facile d'apercevoir au travers de ce crêpe ou voile tout ce qui est représenté sur le tableau, on en dessine tout le trait avec un morceau de craye blanche médiocrement dure, & taillé en pointe. Le crayon s'use fort promptement en frottant contre les fils de la soie ; c'est pourquoi on est obligé de l'aiguiser souvent, sur-tout si c'est un ouvrage délicat. Quand tout est dessiné, on leve doucement le crêpe de dessus le tableau sans le secouer, & on le pose légèrement sur la toile où l'on veut faire la copie, comme on le verra ci-après.

Le crêpe étant levé de dessus le tableau original, on frotte ce tableau légèrement partout avec un linge blanc & sec, pour en ôter la poussière causée par la craie, qui

a passé au travers du voile , quoique la plus grande partie soit demeurée engagée entre les fils de la soie. Lorsqu'on trace ce dessin sur le voile , il faut avoir attention qu'il soit appliqué exactement contre l'original , & même l'y assujettir avec les doigts de la main gauche à mesure qu'on y passe le crayon , sans quoi les fils sautilleroient tandis que l'on dessine , & la plus grande partie de la craie qui est sur le crêpe , tomberoit à travers , & le dessin seroit manqué.

Ayant donc couché par terre la toile sur laquelle on veut faire la copie du tableau , & appliqué le crêpe dessus fort doucement ; après avoir eu soin auparavant de mettre quelques morceaux d'étoffe ou de linge par-dessous la toile , sans cependant la trop forcer , mais seulement pour faire que le crêpe la touche également par-tout ; alors il faut frotter tout le crêpe avec un morceau de papier doux plié en trois ou quatre , de la largeur d'environ trois ou quatre doigts , appuyant légèrement , & tenant les doigts de la main gauche étendus sur le crêpe , de peur qu'il ne se dérange par le frottement , & qu'il ne change de place. Par ce moyen tout le crayon qui étoit engagé dans les soies du voile , passe au travers & s'attache sur la toile , sur laquelle on trouve le même dessin tout tracé : il est cependant nécessaire de le remettre ensuite au net , en repassant avec de la craie sur les mêmes traits. On prendra garde de secouer d'abord la toile trop fortement , ou de souffler dessus avec l'haleine , car on seroit enlever toute la poussière de la craie , qui n'y est que fort légèrement appliquée : mais on pourra le faire après avoir repassé le crayon sur tout le dessin.

Quand la toile est fraîchement imprimée à l'huile , & qu'on la laisse en place après y avoir appliqué le trait ,

celui qui se détache d'abord du crêpe s'y attache, & s'y colle assez fortement pour ne pouvoir plus s'effacer aisément, & alors il n'est pas besoin de le repasser. On secoue ensuite le voile ou crêpe, & on le frotte légèrement avec un linge, pour emporter le reste de la poussière de craie qui y demeure encore engagée, & pour s'en servir une autre fois.

Cette invention peut également servir à appliquer le dessin à l'envers sur la toile : car le blanc de la craie passe aussi facilement d'un côté que de l'autre. Si le tableau étoit beaucoup plus grand que le crêpe, on pourroit le prendre par parties & les rapporter sur la toile.

Maniere de réduire au petit pied.

Par la méthode précédente, on ne peut copier un tableau que de la grandeur de l'original : mais il arrive assez souvent qu'il est besoin d'en tirer des copies plus grandes ou plus petites que l'original, ce qu'on appelle réduire de grand en petit, ou de petit en grand ; alors le crêpe ou voile ne peut être d'aucune utilité. Dans ce cas on se sert d'une autre invention qu'on appelle *graticuler*, ou *craticuler*, selon qu'on le fait dériver du mot Italien *graticolare*, ou du mot Latin *craticula*, qui signifie une grille. Voici la maniere dont on s'y prend.

On divise les quatre côtés du tableau original en autant de parties égales que l'on veut ; sur tous les points de division on fiche des petites pointes, ou des épingles courtes & fortes ; & en faisant passer sur le tableau un fil que l'on bande & que l'on arrête à toutes ses pointes, il se trouve divisé en une certaine quantité de carreaux égaux. On divise ensuite les bords du papier ou de la toile sur

laquelle on veut faire la copie , en un pareil nombre de parties égales qu'il s'en trouve à chaque côté de l'original ; ce qui étant fait , on trace délicatement , par les divisions correspondantes du haut & du bas & par celles des deux côtés , des lignes droites avec la regle & le crayon , ou en *tringlant* , quand la toile se trouve trop grande : & le papier , ou la toile pour la copie se trouve pareillement divisée en autant de carreaux que l'original. Ces carreaux sont plus grands , plus petits , ou pareils à ceux qui sont marqués sur le tableau original , selon que la toile ou le papier sera plus ou moins grand , ou égal à l'original.

On appelle *tringler* ou *singler* lorsqu'au lieu de tirer une ligne droite avec la regle & le crayon , on la marque avec un fil ou petite ficelle qu'on blanchit avec de la craie tendre , ou qu'on noircit avec du charbon léger ; ayant frotté la ficelle avec la craie ou le charbon , & l'ayant bien tendue sur une surface unie & alignée à deux points marqués sur la toile ou surface , on la tire un peu avec les doigts , & on l'enleve par le milieu un peu au-dessus de cette surface , puis la laissant aller tout-à-coup , elle va heurter le corps qu'elle rencontre , & y marque une ligne droite. Le fil ou la ficelle qui sert à cet usage se nomme *la tringle* : plusieurs ouvriers se servent de cet expédient ainsi que les Peintres , lorsqu'ils ont à tirer des lignes droites fort longues.

Le tableau original & la toile pour la copie étant divisés en pareil nombre de carreaux , on transporte à la vue tous les objets & les parties des objets qui paroissent dans chaque carreau de l'original , on les transporte , dis-je , dans les carreaux de la copie qui y répondent : mais pour cette opération il est nécessaire d'avoir un peu de pratique dans le dessin , sans quoi il seroit fort difficile de placer

toutes les parties de la copie dans la même proportion que celles de l'original , quand même on les mesurerait l'une après l'autre avec le compas.

Maniere de dessiner un portrait par le moyen des petits carreaux.

Un Peintre assez habile (dit M. de la Hire , dans son Traité de la pratique de la Peinture) se servoit d'une méthode qui a beaucoup de rapport à celle-ci , pour travailler d'après le naturel ; par exemple , pour tracer sur la toile les premiers contours d'un portrait. Il avoit remarqué qu'on manque toujours dans le dessin , parce que l'œil ne peut jamais juger assez finement de toutes les proportions des parties , les unes par rapport aux autres , & encore moins de l'espace que doivent occuper les parties fuyantes , qu'on estime toujours plus grandes qu'elles ne doivent l'être en effet. C'est pourquoi lorsqu'il vouloit dessiner sur sa toile un portrait d'après le naturel , avant que de commencer il suspendoit un châssis divisé par petits carreaux avec des fils blancs & déliés , devant le visage de la personne , & assez proche d'elle : puis ayant averti cette personne de se tenir bien ferme un peu de tems , & lui-même aussi sans branler la tête & ne remuant que les yeux , il transportoit à vue dans les carreaux de la toile qui étoit préparée d'avance , & divisée en autant de petits carreaux que son châssis , toutes les parties du visage , comme il les voyoit placées dans les carreaux du châssis en regardant d'un seul œil , & sans se déranger. Cela se faisoit fort promptement & sans aucune attention à la ressemblance ; mais par ce moyen il étoit assuré de son trait , & le châssis étant ôté il termi-

noit son dessin avec plus d'exactitude, sans perdre son premier contour. De cette façon il faisoit des portraits fort ressemblans, ayant d'ailleurs beaucoup de pratique de la Peinture. Il se servoit aussi du même expédient sur le naturel dans d'autres occasions que des portraits, & toujours avec le même succès.

On peut encore par ce moyen copier de grands tableaux, sur lesquels on ne pourroit point appliquer des carreaux avec du fil, en plaçant le chassis entre l'œil & le tableau, & s'éloignant jusqu'à ce que le chassis couvre entièrement le tableau. On remarque des repaires sur l'original, par où certains fils du chassis doivent passer pour remettre l'œil toujours dans la même place; mais il faut pour cela que le chassis soit placé bien parallèlement au tableau original, qui paroîtra par ce moyen divisé en une quantité de carreaux, égale au nombre de carreaux qu'on aura tracés sur la toile ou papier sur lequel on veut faire la copie.

Autres pratiques pour copier un dessin.

Pour copier un dessin ou un tableau de même grandeur on peut se servir d'un papier huilé ou verni, pour le rendre transparent, que l'on applique sur l'original; tous les traits du dessin paroissent au travers du papier verni, & on les trace sur ce papier avec un pinceau, un crayon, ou à la plume. Quand tout le trait est marqué, on détache ce papier verni ou huilé de dessus le tableau, & on le pose sur une feuille de papier blanc, ayant mis entre-deux un papier noirci ou rougi par derrière, pour le calquer avec une aiguille d'argent ou calquoir, comme on l'a enseigné ci-devant. Cette invention est très-bonne & très-facile pour faire des copies de même gran-

deur. Si l'on veut faire regarder les pieces d'un autre côté, il n'y a qu'à retourner le papier verni, & le calquer à l'envers.

Un autre moyen pour copier juste un tableau à l'huile, c'est de donner un coup de pinceau sur tous les principaux traits avec de la lacque broyée à l'huile, & d'appliquer sur le tout un papier de même grandeur; puis passant la main par-dessus, les traits de lacque s'attacheront, & laisseront le dessin de votre piece marqué sur le papier que l'on peut ensuite calquer comme ci-dessus. Il faut avoir soin d'ôter avec de la mie de pain, tout ce qui sera resté de lacque sur le tableau avant qu'elle soit sèche.

Machine pour réduire un dessin sans savoir dessiner.

Il y a encore quelques inventions plus sûres & plus faciles que celles que nous venons d'enseigner, sur-tout pour les personnes qui ne savent point dessiner. La première est par le moyen du *compas mathématique*. Cette machine est faite ordinairement de dix pieces de bois, en forme de regles épaisses de deux lignes, larges d'un demi-pouce, & longues d'un pied ou un pied & demi, selon qu'on se propose de dessiner des pieces plus ou moins grandes. Ces dix regles s'assemblent par le haut, par le milieu & par le bas, & forment autant de losanges. On attache sur une table unie le dessin que l'on veut copier, & le papier sur lequel on doit faire la copie. On y plante aussi le compas mathématique avec une pointe ou grosse épingle par le bout du premier pied, que l'on arrête avec cette pointe assez ferme pour qu'il ne puisse point s'échapper, & pour que cela ne l'empêche point de tourner. Lorsqu'on veut copier de grand en petit, on met

son original vers le premier pied, & le papier pour la copie du côté du dernier pied, éloignant ou approchant le papier selon qu'on en veut tirer une copie plus grande ou plus petite. Pour copier de petit en grand, il n'y a qu'à faire changer de place à son original & à sa copie. De quelque façon qu'on s'y prenne, il faut mettre un crayon dans le pied sous lequel on place son papier, & une aiguille d'argent un peu émouffée dans celui de l'original, avec laquelle il faut suivre tous les traits, la conduisant d'une main, & de l'autre appuyant doucement sur le crayon qui trace la copie : & même quand il porte assez sur le papier, il n'est pas besoin d'y mettre la main.

Comme cet instrument est sujet à plusieurs inconvéniens, & qu'il est difficile de tirer avec des copies bien justes & bien exactes, on a cherché à le rendre plus simple & moins composé. M. Langlois, Ingénieur du Roi & de l'Académie Royale des Sciences pour les instrumens de Mathématique, y a fait des changemens & des corrections qui le rendent aussi commode qu'il peut l'être, pour copier & réduire en grand ou en petit toutes sortes de figures, plans, cartes, ornemens, &c. le tout avec une grande précision & très-promptement. C'est le jugement qu'en ont porté Messieurs de l'Académie des Sciences. M. Langlois appelle cet instrument *le Pantographe*, ou *le Singe*, à cause de la propriété qu'il a d'imiter toutes sortes de dessins & de tableaux. Nous n'en donnerons point ici la figure ni la description, l'Auteur l'ayant fait dans une petite brochure qu'il distribue avec l'instrument : nous ajouterons que cet instrument est entre les mains de plusieurs Artistes qui s'en sont servi avec succès (a).

(a) On trouvera encore la description & la figure de ce Pantographe, ainsi

M. Buchotte, Ingénieur du Roi, a aussi imaginé un instrument fort simple dans sa construction, & très-expéditif dans ses opérations; il peut servir également pour réduire toutes sortes de dessins de grand en petit, ou de petit en grand: on en trouve la figure & l'explication dans sa nouvelle édition des Regles du dessin & du lavis; c'est pourquoi nous y renvoyons le lecteur. qui trouvera d'ailleurs dans ce Livre beaucoup de détails & de curiosités sur les crayons, les plumes, les couleurs, & la maniere de les employer. Il se vend chez les Sieurs *Cellot*, Imprim.-Lib., Gendre de l'Auteur, rue des Grands-Augustins; & *Jombert fils*, rue Dauphine.

Voilà toutes les facilités qu'on peut donner aux personnes qui ne savent point le dessin; car pour celles qui le possèdent, elles n'ont pas besoin de toutes ces inventions mécaniques.

que celle du compas mathématique, dans la nouvelle édition de la Méthode de lever les Plans. *In-douze* A Paris chez Jombert.



C H A P I T R E H U I T I E M E.

Description & usage de la Chambre Obscure pour le Dessin.
Par M. G. J. s'Gravesande.

TOUT le monde fait avec quelle facilité on peut, par le moyen d'un seul verre convexe, représenter au naturel, dans un lieu obscur, les objets qui sont au dehors; spectacle que la vivacité des couleurs & la variété des mouvemens rendent très-agréable. Il est d'ailleurs si facile d'appliquer utilement cette invention à l'Art du Dessin, qu'il semble d'abord inutile de traiter cette matiere aussi amplement que nous nous proposons de le faire en ce Chapitre, d'autant plus qu'un petit nombre d'observations suffisent à un lecteur attentif pour le mettre sur les voies, & lui donner lieu d'employer quelque machine aux usages qu'on lui auroit seulement indiqués. On auroit pu lui laisser ainsi le plaisir de l'invention après qu'on la lui auroit rendue facile. C'est aussi le parti qu'on avoit pris d'abord, mais on a en même tems considéré que, dans la construction mécanique d'une machine propre à faciliter le dessin, il étoit impossible de prévoir plusieurs choses que l'expérience seule peut apprendre, & qu'on étoit souvent obligé de tâtonner long-tems, & d'essayer plusieurs méthodes avant que d'en pouvoir trouver une qui fût simple & utile. Et comme on a déjà fait tout ce chemin-là, on a cru devoir en épargner la fatigue aux autres, persuadé qu'ils verroient ici avec plaisir la description de deux machines, qu'on se flatte d'avoir rendu aussi

commodes qu'il est possible , après y avoir fait plusieurs changemens.

La premiere est sans contredit préférable à la seconde : elle est plus ferme ; elle rend le travail plus facile & plus exact , & on y peut plus aisément représenter des tailles douces. Joignez à cela qu'avec de très-petits changemens , on pourroit la rendre susceptible du peu d'usages qui sont particuliers à la seconde machine , & qui sont au fond de peu de conséquence. Cependant comme cette dernière machine est plus simple , de beaucoup moins de dépense , & plus portative , on a cru qu'il seroit à propos d'en donner aussi la description dans ce Chapitre.

Nous ne nous arrêterons point à faire valoir les avantages que ces machines peuvent procurer aux Peintres & aux Artistes ; on remarquera seulement qu'elles sont d'un grand usage pour réduire dans un même tableau plusieurs objets séparés. On peint le plus qu'il est possible d'après nature ; mais il est bien difficile , quand on n'est pas versé dans la Perspective , de donner à plusieurs objets représentés dans leur tableau leur véritable grandeur , eu égard à leur éloignement , & de les rapporter tout à un même point de vue , & cela s'exécute avec beaucoup de facilité par le moyen de nos machines. Le point de vue y est toujours le même , tant qu'on ne change point la disposition du verre convexe ; & la grandeur de la représentation des objets y dépend de leur éloignement de la machine.

R E M A R Q U E.

On peut remarquer à l'occasion de la chambre obscure , que plusieurs Peintres Flamands (à ce que l'on dit)

ont étudié & imité, dans leurs tableaux, l'effet qu'elle présente, & la maniere dont elle fait voir la nature; de-là plusieurs personnes ont cru qu'elle étoit capable de donner d'excellentes leçons pour l'intelligence de la lumiere, qu'on appelle clair-obscur. On ne peut pas disconvenir qu'on ne puisse en effet en tirer des leçons générales, quant à l'opposition des grandes masses d'ombres & de lumieres les unes aux autres: cependant une imitation trop exacte seroit vicieuse; car la maniere dont nous voyons les objets de la nature dans la chambre obscure, est différente de celle dont nous les voyons naturellement.

Ce verre interposé entre les objets & la représentation qui s'en fait sur le papier, intercepte les rayons de lumiere réfléchie qui rendent les ombres visibles & d'une couleur agréable; ainsi les ombres en sont plus obscures qu'elles ne le seroient dans le naturel. Les couleurs locales des objets étant resserrées dans un plus petit espace, & perdant peu de leur force, en paroissent plus fortes & plus vives de couleur. L'effet en est à la vérité plus piquant, mais il est faux; tels sont les tableaux de Wouvermans. Un Peintre doit rappeler aux yeux de tous les hommes la nature telle qu'ils la voient ordinairement, & non pas dans un effet piquant, à la vérité, mais que peu de personnes connoissent.

ARTICLE PREMIER.

Définitions & principes.

1. On nomme *chambre obscure* tout lieu privé de lumiere, dans lequel on représente sur un papier, ou quelque autre surface blanche, les objets de dehors qui sont exposés à un grand jour.

Pour représenter ainsi les objets, on fait de leur côté dans ce lieu obscur, une petite ouverture; on place dans cette ouverture un verre convexe, & au foyer de ce verre on étend un papier sur lequel alors les objets paroissent renversés.

2. La chambre obscure donne la véritable perspective des objets.

Les figures représentées dans la chambre obscure se forment par des rayons qui, partant de tous les points des objets, passent par le centre du verre; de sorte que l'œil posé dans ce centre verroit les objets dans ces mêmes rayons, & par conséquent ils doivent donner la véritable représentation des objets par leur rencontre avec un plan. Mais la pyramide que forment ces rayons au dehors de la chambre, étant semblable à celle qu'ils forment après avoir passé par le verre, il s'ensuit que les rayons, qui dans la chambre rencontrent le papier, y donnent aussi la véritable représentation des objets. C. Q. F. D.

Ces objets paroissent renversés, parce que les rayons se croisent en traversant le verre, ceux qui viennent d'en haut passant en bas; & ainsi des autres.

3. La réflexion que souffrent les rayons sur un miroir plan, avant que de rencontrer le verre convexe, ne gêne point la représentation des objets.

Cela est clair; car le miroir réfléchit les rayons dans le même ordre qu'il les reçoit.

Pour montrer à présent l'usage qu'on peut tirer de la chambre obscure pour le Dessin, on donnera ici la description des deux machines dont on vient de parler.

I I.

Description de la premiere Chambre Obscure.

4. Cette machine a la forme à peu près d'une chaise à porteur ; le dessus en est arrondi vers le derriere , & par-devant elle est faite en talud jusqu'à la moitié de sa hauteur. Voyez la figure premiere qui représente la machine , dont le côté opposé à la porte est supposé enlevé pour en mieux faire voir le dedans.

5. Au-dedans , la Planche A sert de table : elle tourne sur deux chevilles de fer qui entrent dans les bois qui forment le devant de la machine. Cette table est soutenue par deux petites chaînes , de sorte qu'on peut la soulever pour entrer plus commodément par la porte qui est de côté.

6. De part & d'autre , il y a vers le derriere de la machine un tuyau de fer blanc recourbé vers les deux bouts, comme on le voit dans la Figure 2. Ces tuyaux se placent dans la garniture qui est au dedans , & ils ont chacun une de leurs extrémités qui donne dans la machine , & une qui aboutit au - dehors. Ils servent à donner de l'air sans que la lumiere puisse y passer. On n'a pas pu les marquer dans cette représentation de la machine.

7. Au-derriere de la machine en-dehors sont attachés quatre petits fers *c c* , dans lesquels glissent deux regles de bois *DE* , lesquelles sont larges d'environ trois pouces. Au travers du haut de ces deux regles , passent , vers *D* , deux lattes qui tiennent attachée une Planche *F* , que l'on peut par leur moyen , faire avancer & reculer.

8. Au-dessus de la machine il y a une planche longue d'environ quinze pouces, & large de neuf, dans laquelle il y a une échancrure PMOQ, longue de neuf ou dix pouces, & large de quatre. On attache sur cette planche deux regles faites en forme de queue d'aronde, entre lesquelles on fait glisser une autre planche de même longueur que la première, & large d'environ six pouces. Cette seconde planche est percée par le milieu, & dans cette ouverture qui doit avoir environ trois pouces de diamètre, on fait un écrou qui sert à élever & à abaisser un cylindre sur lequel il y a une vis, & dont la hauteur est d'environ quatre pouces. C'est dans ce cylindre, comme on le verra par la suite, qu'est placé le verre convexe.

On fait glisser au-dessus de la planche dont on vient de parler (N^o. 8.) une boîte X, en forme de petite tour carrée, large d'environ 7 ou 8 pouces, & haute de 10. Le côté B, qui lui sert de porte, est tourné vers le devant de la machine. Le derrière de cette boîte a vers le bas une ouverture carrée N, d'environ quatre pouces, laquelle peut se fermer par une petite planche I qui glisse entre ces deux regles.

10. Au-dessus de cette ouverture carrée, il y a une fente parallèle à l'horison, & qui tient toute la largeur de la boîte. Par cette fente on fait entrer dans la boîte un petit miroir, qui des deux côtés glisse entre deux regles, placées de manière que la glace du miroir, qui est tournée vers la porte B, fasse avec l'horison un angle de cent douze degrés & demi.

11. Ce miroir, sur le milieu du côté qui reste hors de la boîte, a une petite platine de fer qui tient lieu de base à une petite vis, laquelle avance & sert à arrêter le miroir dans l'endroit où on le voit en H. Pour le fixer ainsi,

on fait passer la vis dans un petit trou qu'on fait dans la planche dont il est parlé (N^o 8.), & par une fente qu'on fait pour cet effet dans la planche qui est au dessous de celle-là, & dont on a parlé (même N^o.), ce miroir se tourne verticalement de tous côtés, & on l'arrête par le moyen d'un écrou R. Quand on ôte le miroir de cette situation, la fente dont on vient de parler se ferme par une petite planche qui glisse entre deux petites regles au-dedans de la machine. Quant à la fente dont il est parlé (N^o 10.), elle se ferme en partie par la Planche I, quand on ouvre l'ouverture N, & les deux bouts qui restent ouverts se ferment par de petites regles.

12. A un des côtés de la boîte on fait glisser une regle dans deux petits fers, pareils à ceux qui sont (N^o 7.), au derriere de la machine. Cette regle excède de quelques pouces le derriere de la boîte, & à son extrémité elle a un trou par où l'on fait passer la vis du miroir dont on vient de parler; de sorte qu'on peut incliner ce miroir sous toutes sortes d'angles au-devant de l'ouverture N.

13. Outre ce premier miroir il y en a un autre marqué L. Il est plus petit & attaché, vers son milieu, à une latte qui passe par le milieu du haut de la boîte. Cette latte peut s'arrêter à vis: elle sert à élever ou à abaisser le miroir qui lui est attaché, de maniere à pouvoir être fixé à toutes sortes d'inclinaisons.

R E M A R Q U E.

Ceux qui craignent que les tuyaux dont il est parlé (N^o 6.) ne fussent point pour donner de l'air à la machine, pourront mettre sous le siege un petit soufflet, qu'on fera agir par le moyen du pied. De cette maniere on renouvellera continuellement l'air de la machine, le

soufflet chassant celui qui y est, & obligeant ainsi celui de dehors à entrer par ces tuyaux.

I I I.

Usage de la machine pour représenter les objets dans leur disposition naturelle.

14. Lorsqu'on veut représenter quelque objet par le moyen de cette machine, il faut étendre une feuille de papier sur la table, ou bien (ce qui est encore mieux) on étend le papier sur une autre planche en sorte qu'il déborde, & l'on enferme cette planche ainsi recouverte de papier, dans un cadre ou bordure, de manière qu'elle y soit fixée par le moyen de deux règles faites en forme de queue d'aronde.

15. On met dans le cylindre C (8) qui tourne à vis dans le haut de la machine, un verre convexe dont le foyer est à une distance à peu près égale à la hauteur de la machine au dessus de la table. On ouvre par derrière la boîte qui est au-dessus de la machine, & on incline vers cette ouverture le miroir L, en sorte qu'il fasse avec l'horizon un angle demi-droit, quand on veut représenter les objets pour le tableau perpendiculaire. Alors, si l'on ôte le miroir H & la planche F, aussi bien que les règles DE, DE, on verra se placer sur le papier tous les objets, qui envoient sur le miroir L des rayons qui peuvent être réfléchis sur le verre convexe, lequel on élève ou l'on abaisse par le moyen de la vis du cylindre, jusqu'à ce que les objets paroissent entièrement distincts.

Quand on veut représenter ces mêmes objets pour le tableau incliné, on doit donner au miroir la moitié de l'inclinaison qu'on veut donner au tableau.

16. Pour le tableau parallele, il faut fermer l'ouverture N & ouvrir la porte B : après quoi on élèvera le miroir L jusqu'au haut de la boëte en le mettant dans une situation parallele à l'horison. Cette disposition de la machine peut servir, quand on est sur un balcon ou à quelque étage élevé, à dessiner un parterre qui seroit au bas.

17. Si l'on vouloit dessiner une statue qui seroit dans un lieu un peu élevé, & qu'on voulût la représenter de la maniere qu'il faudroit la peindre contre un plafond, il faudroit tourner le derriere de la machine vers la statue, & tourner aussi la boëte de façon que la porte B regardât la statue. Alors après avoir ouvert la porte, il faudroit mettre le miroir L verticalement, la glace tournée vers la statue, & avancer ou reculer la boëte, ou bien élever ou abaisser le miroir, jusqu'à ce que les rayons qui viennent de la statue sur le miroir puissent être réfléchis sur le verre. Quand ces changemens de la boëte ou du miroir ne fussent pas pour donner cette réflexion sur le verre, on est obligé d'avancer ou de reculer la machine entiere.

I V.

Représenter les objets en faisant paroître à droite ce qui doit être à gauche.

18. Ayant mis la boëte X dans la situation que l'on voit dans la figure, il faut ouvrir la porte B & fermer l'ouverture N : puis mettant le miroir H dans la disposition qu'il a été dit (N^o. 10.)

19. Elevez le miroir L vers le haut de la boëte, & inclinez-le vers le premier miroir H, en sorte qu'il fasse avec l'horison, une angle de 22 degrés $\frac{1}{2}$, c'est-à-dire, que

de dessus de la machine, après une double réflexion, paroisse vertical dans le premier miroir.

20. Pour le tableau incliné, il faut que le miroir L fasse avec l'horison un angle égal à la moitié de l'angle de l'inclinaison du tableau, moins le quart d'un angle droit. On trouve cet angle avec assez de précision, pour la pratique, en inclinant le miroir L jusqu'à ce que l'apparence du dessus de la machine, après une double réflexion, paroisse dans l'autre miroir sous un angle avec l'horison, égal à l'inclinaison qu'on veut donner au tableau. Si l'inclinaison du tableau étoit moindre que du quart de 90 degrés, il ne faudroit pas incliner le miroir L vers le premier, comme il a été dit (19), mais du côté opposé, en faisant l'angle de l'inclinaison au miroir, égal à la différence de l'angle de l'inclinaison du tableau au quart de 90 degrés.

21. Quand on veut représenter les objets pour le tableau parallèle, il faut mettre le miroir L dans la disposition marquée au (N^o. 15.) & le miroir H dans celle qui a été dite (N^o. 10.) en l'inclinant vers l'horison sous un angle demi-droit, la glace tournée vers la terre, quand on suppose le tableau au-dessous de l'œil, & vers le ciel quand on le suppose au-dessus.

22. Cette disposition de la machine peut être aussi d'usage pour les tableaux inclinés, qui font avec l'horison un angle fort petit; mais alors il faut diminuer l'inclinaison d'un des miroirs, de la moitié de l'inclinaison du tableau.

V

Maniere de représenter tour à tour ; avec la chambre obscure, les objets qui sont aux environs d'une campagne, ou d'un jardin au milieu duquel on a placé la machine, & de faire paroître ces objets redressés devant celui qui est assis dans la machine.

23. Il faut tourner le dos de la machine vers le soleil ; parce que les objets qui sont derriere la machine se représentant (N^o. 15.) par une seule réflexion, leur apparence sera toujours plus claire, quoiqu'ils soient dans l'ombre, que celle des objets placés aux autres côtés, & qui ne peuvent être vus que par une double réflexion.

24. Les objets qui sont aux deux côtés de la machine se représentent par le miroir H, situé (N^o. 11.) comme on le voit dans la figure. On couvre ce miroir d'une tour ou boëte de carton ouverte du côté des objets, comme aussi du côté de l'ouverture N ne la boëte X. On doit user de cette précaution, car si on laisse le miroir entièrement exposé, il réfléchira sur le miroir L les rayons de lumiere qui viennent de ce côté, lesquels entrant par le verre convexe, après avoir été réfléchis par le miroir L, affoibliront extrêmement la représentation. Les objets qui sont au-devant de la machine se représentent comme il a été dit N^{os}. 21 & 22.

VI.

Maniere de copier des tableaux ou des estampes avec la chambre obscure.

25. Les tableaux & les tailles-douces qu'on veut imiter, s'attachent contre la planche F (figure 1.) du côté qui regarde le derriere de la machine, laquelle on tourne de façon que ces estampes soient exposées au soleil. Dans cette situation on les représente (14.) comme les autres objets, avec cette seule différence, qu'il faut changer le verre convexe qui est dans le cylindre C. Car si on se propose de donner à l'estampe sa véritable grandeur, il faut que la distance du foyer à ce verre soit égale à la moitié de la hauteur de la machine au dessus de la table, c'est-à-dire, à la moitié de AC. Si on vouloit dans le dessin donner à ces mêmes figures plus de grandeur qu'elles n'en ont véritablement, il faudroit que la distance du foyer à son verre fût encore plus petite; au contraire, il faudroit qu'elle fût plus grande, si on vouloit représenter les figures plus petites qu'elles ne le sont. L'éloignement dans lequel il faut mettre les tailles-douces, se trouve en avançant ou en reculant la planche F, jusqu'à ce qu'elles paroissent distinctement dans la machine. Remarquez que quand on veut éloigner les figures au delà du derriere de la machine, il faut les attacher contre le côté F de la planche, & la tourner en faisant passer ses lattes par les regles DE, DE, de maniere que la face F regarde l'ouverture N.

VII.

De la maniere de représenter les portraits.

26. Il seroit assurément très-curieux & très-utile de pouvoir représenter les visages des hommes au naturel par le moyen de cette machine. La chose réussit fort bien en petit; & quand parmi les objets qu'on envisage ainsi tracés il se trouve quelque personne de connoissance, on la reconnoît très-distinctement, quand même l'apparence de la personne entiere n'occuperoit pas un demi pouce sur le papier. Mais il y a plus de difficultés pour réussir en grand; car quand on représente une tête dans sa grandeur naturelle, on emploie un verre, tel qu'il a été dit (25) pour les estampes, & l'on place le visage dans l'endroit où l'on devoit mettre la planche F (même N^o. 25). Mais ce visage qui paroît alors assez distinctement pour qu'on puisse reconnoître la personne & pour satisfaire à la vue, n'a pas d'ailleurs les traits assez marqués pour qu'ils puissent être suivis aussi exactement qu'il le faudroit pour garder la ressemblance. La raison en est, que les traits paroissent vifs & distincts dans la chambre obscure, quand la réunion des rayons qui partent d'un même point d'un objet, se fait exactement sur le papier dans un seul point; mais si un point est un peu plus éloigné qu'un autre du verre convexe (quand la distance est aussi petite qu'il le faut pour représenter les objets dans leur grandeur naturelle) cela change tellement le lieu de cette réunion, que, pour les différentes parties du visage, ces lieux diffèrent de plus de deux pouces & demi. Ainsi il n'est pas surprenant que tous les traits ne soient pas aussi

marqués qu'on le souhaite, puisque dans toutes les distances qu'on pourra choisir, il y aura toujours beaucoup de rayons dont la réunion se fera à plus d'un pouce en deçà ou au-delà du papier. La confusion qui naît de cette diversité, pour n'être pas fort remarquable à la vue, ne laisse pas d'être nuisible & d'empêcher qu'on ne puisse attraper une exacte ressemblance. Je fais ici cette remarque, afin de donner une juste idée de la valeur de cette machine, en marquant également en quoi elle peut être réellement utile, & en quoi son utilité apparente est sujette à une erreur que l'expérience découvre plutôt que le raisonnement.

VIII.

De l'ouverture du verre convexe.

27. Dans tous les articles précédens, il ne faut pas négliger d'examiner l'ouverture qu'on doit donner au verre convexe : car quoiqu'on ne puisse pas réduire cette ouverture à une mesure fixe, il sera bon toujours de faire attention aux remarques suivantes.

1°. Qu'on peut ordinairement donner au verre la même ouverture qu'on donneroit à une lunette d'approche dont ce verre seroit l'objectif.

2°. Qu'il faut diminuer cette ouverture quand les objets sont fort éclairés, & qu'il faut au contraire l'augmenter quand ils sont exposés à un jour plus foible.

3°. Que les traits paroissent mieux marqués avec une petite ouverture qu'avec une plus grande ; ainsi lorsqu'on veut dessiner, il faut donner au verre le moins d'ouverture qu'il sera possible : on observera cependant qu'il est essentiel de ne pas trop exténuer la lumière qui n'entre que par là dans la machine.

Il fuit de toutes ces remarques qu'il est nécessaire d'avoir plusieurs pieces de fer blanc ou de cuivre mince qui soient rondes, de la grandeur du verre, & percées différemment, afin de pouvoir ainsi donner au verre l'ouverture dont on a besoin.

On pourroit encore faire différentes ouvertures dans une lame de cuivre, qu'on feroit glisser sur le verre : ou se servir d'une plaque ronde qui, tournant sur son centre, feroit passer successivement sur le verre des trous de différente grandeur.

IX.

Description de la seconde machine.

28. Cette seconde machine est une espece de boëte, (fig. 3.) dont la largeur BD & la hauteur AB , sont égales, chacune étant d'environ 18 pouces; sa largeur FB n'en a que dix : le côté EF est fait en talud, de sorte que AE n'est environ que de six pouces.

29. On fait glisser au bas de cette boëte un cadre G , dans lequel le papier est attaché. (14.)

30. Dans le milieu du haut de la boëte, on fait une ouverture qui a un écrou, pour élever & abaisser le cylindre dans lequel on met le verre. (8).

31. Au haut de la boëte, en-dedans, sont situées deux lattes HI , LM , lesquelles glissent dans de petits fers, pareils à ceux dont on a parlé (7). Ces lattes avancent d'environ deux pieds hors de la boëte, & leurs extrémités IM , sont dans une distance l'une de l'autre, égale, ou un peu plus grande que n'est la longueur de la boëte. Elles servent à soutenir une toile peinte en noir qui est attachée aux trois côtés BA , AC , CD de l'ouverture de la boëte.

32. A chaque côté au-dessous de la boîte, il y a une pièce de bois semblable à celle marquée R (Figure 4.) qui sert à soutenir la boîte sur son pied, où elle est fixée par quatre chevilles de fer. Deux de ces chevilles passent de chaque côté dans le pied par les trous N, P, & dans les pièces dont je viens de parler par les trous T, V, quand on veut que le fond de la boîte soit horizontal; ou par ceux marqués T, O, quand on veut l'incliner un peu.

33. On est quelque fois obligé de mettre la boîte plus avant sur son pied, ce qui se fait en employant les trous Q & S, au lieu des trous N & P. Il arrive souvent dans ces cas-là qu'il est avantageux de pencher la boîte un peu en arrière: ce qui peut se pratiquer en faisant passer la cheville qui est en S par le trou X, lequel on perce dans une petite pièce de bois qu'on attache contre la machine: on fait un trou semblable de l'autre côté.

34. Au-dessus de la machine, on fait glisser une boîte ou petite tour pareille à celle qui a été décrite (9 & 10.) mais avec cette seule différence qu'elle doit être plus petite. Au dessus de cette petite tour Y, il y a deux petits fers Z, Z, qui servent à faire glisser une règle à laquelle on attache un miroir, comme il a été dit (12). Par ce moyen on donne à ce miroir la situation qu'il a en H, dans la Figure 1 qui représente la première machine.

35. La machine que l'on vient de décrire est extrêmement facile à transporter; car alors on fait reposer la boîte BEC sur les deux traverses 2, 3, & 4, 5, qui ont chacune une échancrure en-dedans pour empêcher la boîte de glisser. Dans cette situation l'ouverture ABCD est en haut: on met alors dans la boîte la petite tour Y avec la règle & le miroir dont il est parlé (N^o. 12). On y fait entrer aussi la toile peinte en noir, après qu'on a ôté les

deux lattes qui la soutenoient. Puis on couvre la boîte en partie du cadre G qui est soutenu par deux lattes fort minces, & en partie d'une autre petite planche, quand le cadre n'est pas assez grand. Toute la machine ainsi démontée n'occupe pas plus d'espace que n'en occupoit auparavant le pied seul. Quand on veut s'en servir pour représenter les objets, il faut la remettre dans son premier état.

X.

Maniere de se servir de la seconde machine.

36. L'usage de cette seconde machine est le même que celui de la première; mais il est bon de remarquer que lorsqu'on incline (33) la machine, il faut diminuer l'angle de l'inclinaison du miroir avec l'horison, de la moitié de l'inclinaison du fond de la boîte; & que quand on renverse un peu la machine, il faut augmenter cet angle d'une pareille moitié. On remarquera d'ailleurs que pour le tableau parallèle, on doit avancer la machine sur son pied & passer les chevilles par S & Q. A l'égard des estampes, elles doivent s'attacher à une planche entièrement séparée de la machine. Cette planche doit être soutenue par un pied qu'on puisse avancer & reculer commodément.

On pourroit encore perfectionner cette invention, si quelque personne intelligente vouloit s'en donner la peine, & voici quelques observations qui ne lui seront pas inutiles. 1°. Il ne faut pas se servir de plus d'un verre convexe: car lorsqu'on en emploie deux, ou davantage, on perd la véritable perspective des objets. Inconvénient auquel on est encore exposé quand, de quelque maniere

que ce puisse être, on fait entrer le miroir concave dans a construction de la machine. 2°. Lorsqu'on emploie plus de deux miroirs plans, les rayons après une triple réflexion, sont trop foibles pour bien représenter les objets; & même il est nécessaire, si l'on se sert de deux miroirs, qu'ils soient extrêmement polis. 3°. On ne doit point faire entrer les miroirs dans la machine, car dans un lieu si étroit l'humidité de la respiration les obscurceroit: ce qui n'arrive pas au verre convexe, parce qu'il est renfermé dans un tuyau.

X I.

Autre Chambre obscure plus portative que les précédentes.

37. Faites une caisse de bois, large d'un pied & demi, longue de deux pieds & quelques pouces, & haute d'environ un pied & dix pouces, ou même de deux pieds.

Construisez le derriere BC en talud. Le devant ne doit être fermé que par un rideau de bonne étoffe noire & capable d'empêcher la lumiere de pénétrer dans la boîte. Pour attacher commodément ce rideau, on ajoutera sur le devant de la boîte une planche coupée en demi-cercle, dont le rayon sera d'un pied, & dont le diametre sera attaché par des charnières à la planche qui forme le dessus, & l'on ajustera le rideau tout-au-tour du demi-cercle, tel que la figure le représente.

On fera dans le dessus de la boîte, un peu sur le derriere, une ouverture dans laquelle on insinuera un tuyau de lunette DE, garni dans le haut D d'un verre convexe des deux côtés, & qui fasse partie d'une grande sphere, tel que les verres de lunettes propres pour les vieillards.

On fixera à chaque côté de cette ouverture D, sur le dessus de la boîte, deux montans pour soutenir un petit

miroir plan qui y sera suspendu par deux pivots, afin de pouvoir lui donner tel degré d'inclinaison qu'on voudra.

La machine ainsi construite sera placée sur une table, de façon que celui qui voudra dessiner tourne le dos aux objets qu'il veut représenter. On mettra sur le fond de la boîte qui pourra être couverte d'un tapis de cuir, de drap, ou d'autre étoffe une feuille de papier blanc, directement sous le tuyau DE, qu'on élèvera ou qu'on descendra jusqu'à ce que les objets paroissent bien nettement sur le papier qui est au-dessous.

Pour faire passer la représentation de ces objets par le verre convexe du tuyau, on donnera au miroir l'inclinaison qu'il faudra, au moyen d'une ficelle attachée dans le haut de son cadre, qui passant par une petite ouverture faite au haut de la boîte F, pourra être tirée plus ou moins par celui qui a la tête dans la boîte pour dessiner les objets. Quand ce miroir sera incliné à son gré, il arrêtera la ficelle à quelque petit clou ou crochet fiché à un des côtés intérieurs de la machine.

Quand les objets se représenteront nettement sur le papier, il n'y aura qu'à suivre tous les traits avec une plume ou un crayon : si c'est du velin, une pointe d'argent ou de laiton suffit.

Si l'on veut dessiner quelque estampe, il faut la placer vis-à-vis le devant du miroir, de façon qu'elle soit exposée au soleil ou à la lumière, afin qu'elle y représente tous ses traits qui seront réfléchis dans la boîte, par le moyen du verre convexe renfermé dans le cylindre DE.

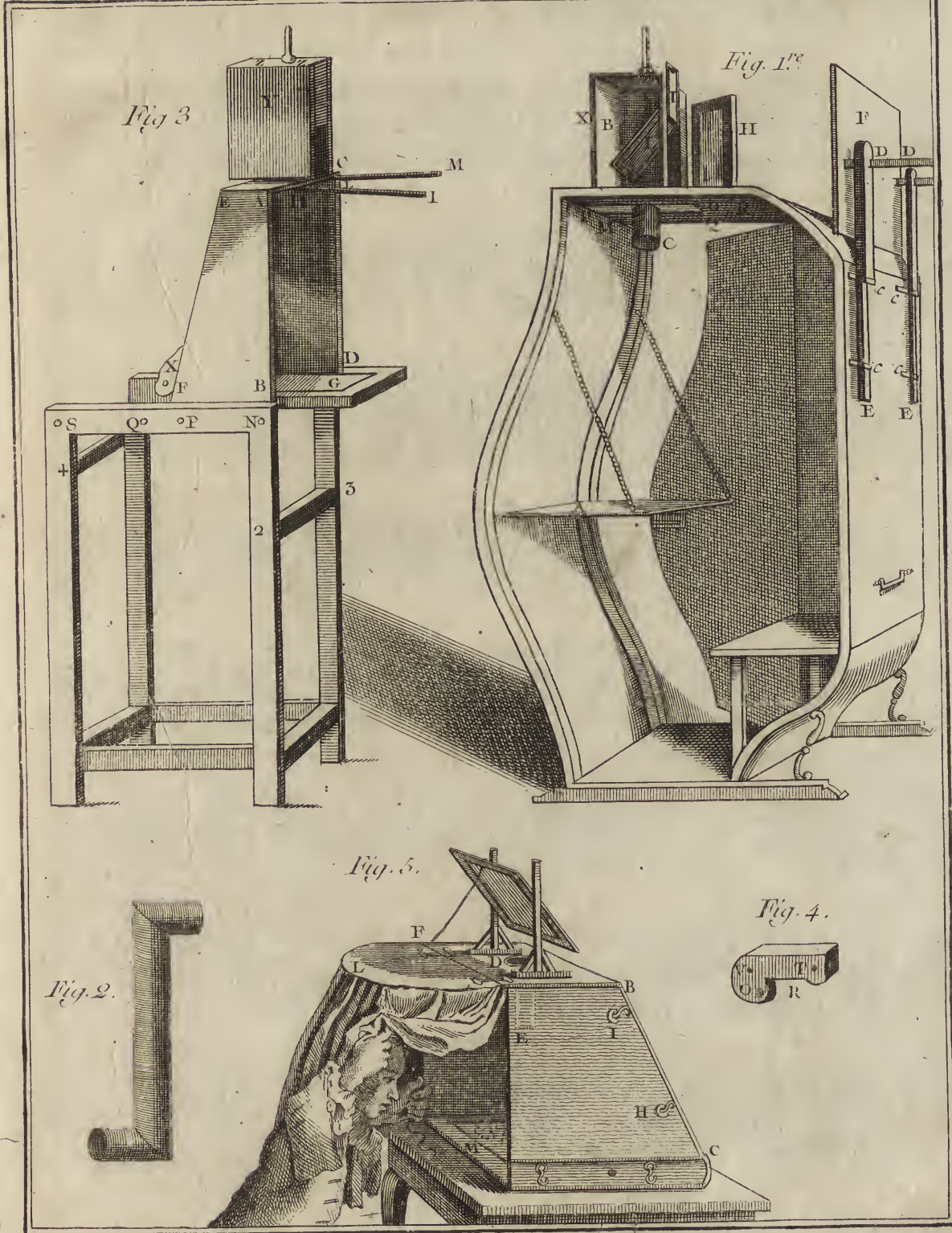
On peut par ce moyen dessiner les portraits d'un homme, d'une femme, &c. mais seulement en petit, car il seroit très-difficile de réussir en grand pour les raisons rapportées ci-dessus (26).

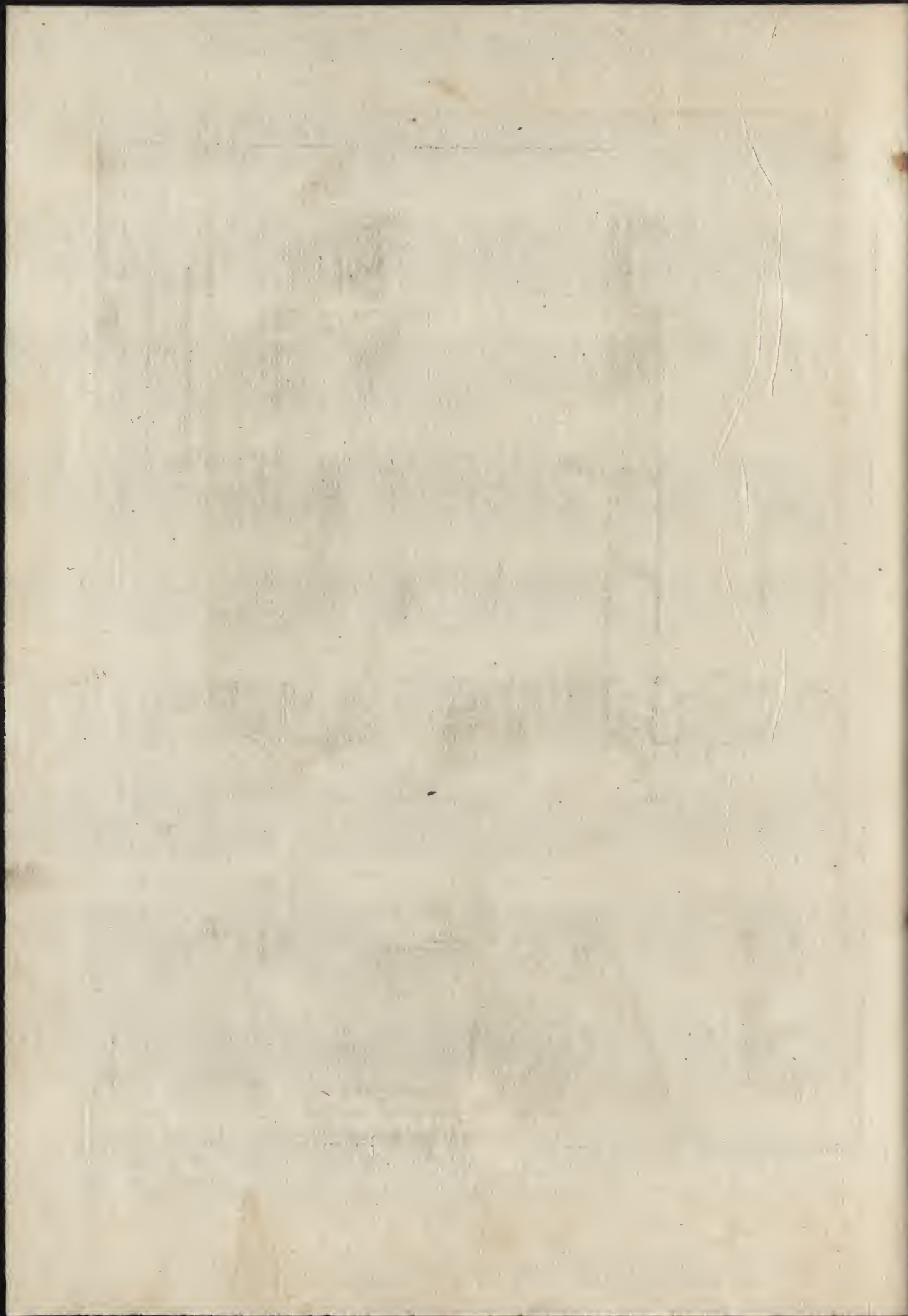
Il faut, autant que faire se pourra, que les objets soient éclairés du soleil ou de la lumière d'une lampe à grosse mèche : ils en paroissent mieux sur le paper.

L'ouverture du verre convexe ne doit point être la même, pour les raisons rapportées au N°. 27, auquel nous renvoyons le Lecteur.

Pour rendre cette machine plus portative, il faut lui donner la forme d'un grand livre, & attacher les côtés les uns aux autres par des charnières & des crochets, afin de pouvoir les coucher les uns sur les autres, & les plier de maniere que le côté F, opposé au côté E, se puisse coucher sur le fond M, puis le côté E sur celui marqué F. Pliant ensuite le demi-rond L sur le dessus D de la boîte, après en avoir ôté les montans, le miroir & le tuyau, on couchera l'un & l'autre sur le côté E. Et comme le dessus D doit être attaché avec des charnières au derriere de la boîte BC, ce derriere se couchera en même-tems sur L & D, & formera la couverture du livre, qu'on peut faire de façon à y pouvoir mettre aussi le miroir, les montans qui le soutiennent, & le tuyau qui porte le verre convexe. On mettra deux crochets en I & en H, aussi-bien qu'au côté opposé, pour tenir le livre fermé.







T A B L E

D E S C H A P I T R E S

CONTENUS DANS CET OUVRAGE.

C H A P I T R E P R E M I E R.

	Page
D <i>E la Structure du Corps Humain.</i>	1
<i>De l'Ostéologie, ou de la connoissance des Os.</i>	3
<i>Des Muscles & de leur usage.</i>	5
<i>Des principaux mouvemens du corps humain.</i>	12

C H A P I T R E I I.

<i>Des regles de la proportion du corps humain.</i>	15
<i>Proportions suivant Vitruve.</i>	16
<i>Proportions suivant Albert Durer.</i>	17
<i>Mesure des petits enfans selon Albert Durer.</i>	19
<i>Proportions suivant Philander.</i>	20
<i>Proportions de Pomponius Gauricus.</i>	21
<i>Proportions suivant Daniel Barbaro.</i>	22
<i>Proportions de l'homme suivant Jean-Paul Lomasse.</i>	24
<i>Proportions suivant M. de Piles.</i>	25
<i>Proportions rapportées par Felibien.</i>	27
<i>Proportions généralement suivies aujourd'hui.</i>	Ibid.
<i>Observations générales sur les différentes parties du corps humain.</i>	30
<i>Remarques sur les proportions données dans ce Chapitre.</i>	33

C H A P I T R E I I I.

<i>De l'étude du Dessin.</i>	35
<i>Des dispositions nécessaires pour le Dessin.</i>	Ibid.
<i>De la maniere d'étudier le Dessin.</i>	38
<i>De quelle consequence il est de finir ses dessins.</i>	42
<i>Pratiques pour profiter de ses études.</i>	46
<i>De l'étude d'après le modele.</i>	48
<i>De la correction de la nature.</i>	52

C H A P I T R E I V.

<i>De la pratique du Dessin.</i>	54
<i>Du papier propre à dessiner.</i>	Ibid.
<i>Maniere de dessiner au crayon.</i>	55

<i>Ce qu'on entend par esquisser.</i>	Page 57
<i>Maniere de s'accoutumer à dessiner avec justesse.</i>	59
<i>Par où l'on doit commencer ses études.</i>	60
<i>Qu'il vaut mieux dessiner d'abord en grand.</i>	61
<i>Des différentes manieres d'ombrer un dessin.</i>	62
<i>Maniere d'ombrer en hachant avec le crayon.</i>	63
<i>Maniere de dessiner en grainant.</i>	64
<i>Maniere d'ombrer en estompant.</i>	65
<i>Maniere de contre-épreuve les dessins au crayon.</i>	67
<i>Dessiner sur le papier de couleur.</i>	68
<i>Du Lavis.</i>	69
<i>Des dessins à la plume.</i>	73

CHAPITRE V.

<i>Des principales Statues Antiques qui se voient à Rome & en d'autres endroits de l'Italie.</i>	75
<i>Hercule de Farnese.</i>	77
<i>La Venus dite de Médicis.</i>	80
<i>L'Apollon du Vatican.</i>	82
<i>Antinoüs ou le Lantin.</i>	83
<i>Laocoon.</i>	85
<i>Le Gladiateur.</i>	87
<i>Le Faune qui tient Bacchus enfant, entre ses bras.</i>	89
<i>Le petit Faune Fluteur.</i>	90
<i>Mirmille, ou le Gladiateur mourant.</i>	92
<i>Apollon jouant de la flûte à sept tuyaux.</i>	ibid.
<i>L'Hermaphrodite.</i>	ibid.
<i>Satyre Antique.</i>	93
<i>L'Égyptien, figure Antique.</i>	ibid.
<i>Le Nil.</i>	94
<i>Le petit Cheval écorché.</i>	ibid.

CHAPITRE VI.

<i>De l'ordre qu'on doit tenir dans l'étude du dessin, & de ses différentes parties.</i>	97
<i>De la justesse des yeux, & de la facilité de la main.</i>	ibid.
<i>De l'étude de la Géométrie & de la Perspective.</i>	98
<i>De l'étude de l'Anatomie, & des proportions.</i>	99
<i>De l'étude de l'Antique.</i>	100
<i>De l'intelligence du clair-obscur.</i>	102
<i>Nécessité des modeles en relief.</i>	104
<i>Du Coloris.</i>	107
<i>Maniere dont on doit caractériser ce que l'on dessine.</i>	109
<i>Des Draperies.</i>	111
<i>De l'étude des Animaux.</i>	112
<i>De l'étude du Paysage.</i>	113

<i>Etude du Paysage d'après les estampes des grands Maîtres.</i>	Page 116
<i>Etude du Paysage d'après les dessins & tableaux.</i>	117
<i>Ce qu'on entend par le mot d'études.</i>	118
<i>Observations générales sur le Paysage.</i>	119
<i>Des fleurs & des plantes.</i>	122

CHAPITRE VII.

Contenant diverses pratiques & inventions pour copier un dessin ou un tableau.

<i>Maniere de calquer un dessin.</i>	123
<i>Maniere de poncer.</i>	Ibid.
<i>Maniere de dessiner à la vitre.</i>	124
<i>Pour contre-tirer un dessin sur une glace.</i>	125
<i>Manier de prendre au voile un tableau.</i>	127
<i>Maniere de réduire au petit pied.</i>	128
<i>Maniere de dessiner un portrait par le moyen des petits carreaux.</i>	130
<i>Autres pratiques pour copier un dessin.</i>	132
<i>Machine pour réduire un dessin sans savoir dessiner.</i>	133
	134

CHAPITRE VIII.

Description & usage de la Chambre Obscure pour le dessin. Par M. G. J. s' Gravesande.

ARTICLE PREMIER. <i>Définitions & principes.</i>	137
I. <i>Description de la premiere Chambre Obscure.</i>	139
II. <i>Usage de la machine pour représenter les objets dans leur disposition naturelle.</i>	141
III. <i>Représenter les objets en faisant paroître à droite ce qui doit être à gauche.</i>	144
IV. <i>Maniere de représenter tour à tour, avec la chambre obscure, les objets qui sont aux environs d'une campagne ou d'un jardin au milieu duquel on a placé la machine, & de faire paroître ces objets redressés devant celui qui est assis dans la machine.</i>	145
V. <i>Maniere de copier des tableaux ou des estampes avec la chambre obscure.</i>	147
VI. <i>De la maniere de représenter les portraits.</i>	148
VII. <i>De l'ouverture du verre convexe.</i>	149
VIII. <i>Description de la seconde machine.</i>	150
IX. <i>Maniere de se servir de la seconde machine.</i>	151
X. <i>Autre chambre obscure plus portative que les précédentes.</i>	153
XI. <i>Autre chambre obscure plus portative que les précédentes.</i>	154

A P P R O B A T I O N.

J A I lu, par ordre de Monseigneur le Chancelier, un Manuscrit intitulé *Méthode pour apprendre le dessin, avec Figures; & je crois que l'impression de cet Ouvrage ne pourra être que très-utile au Public. A Paris, ce 12 Février 1754.*

COCHIN.

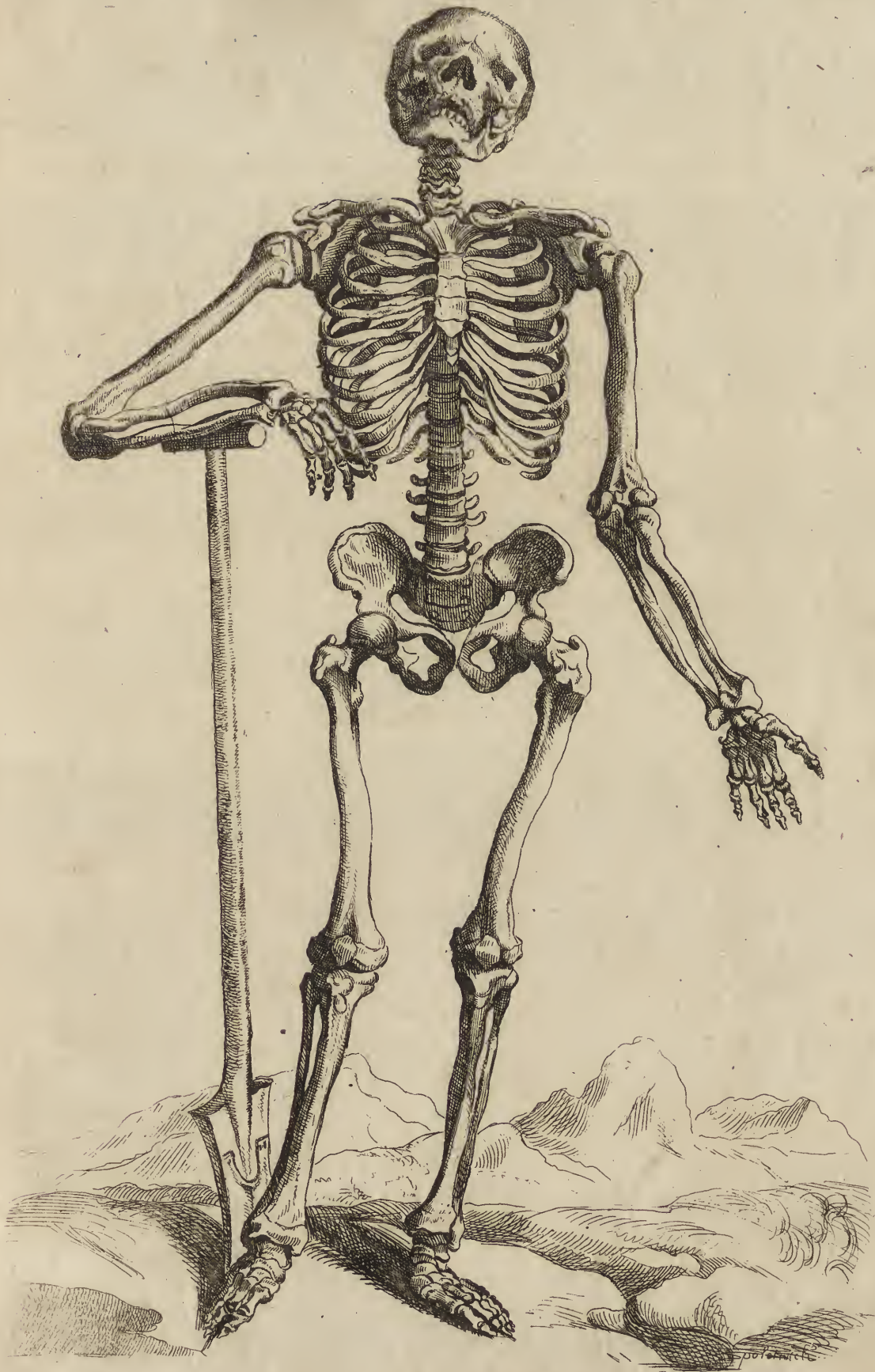
PRIVILEGE DU ROI.

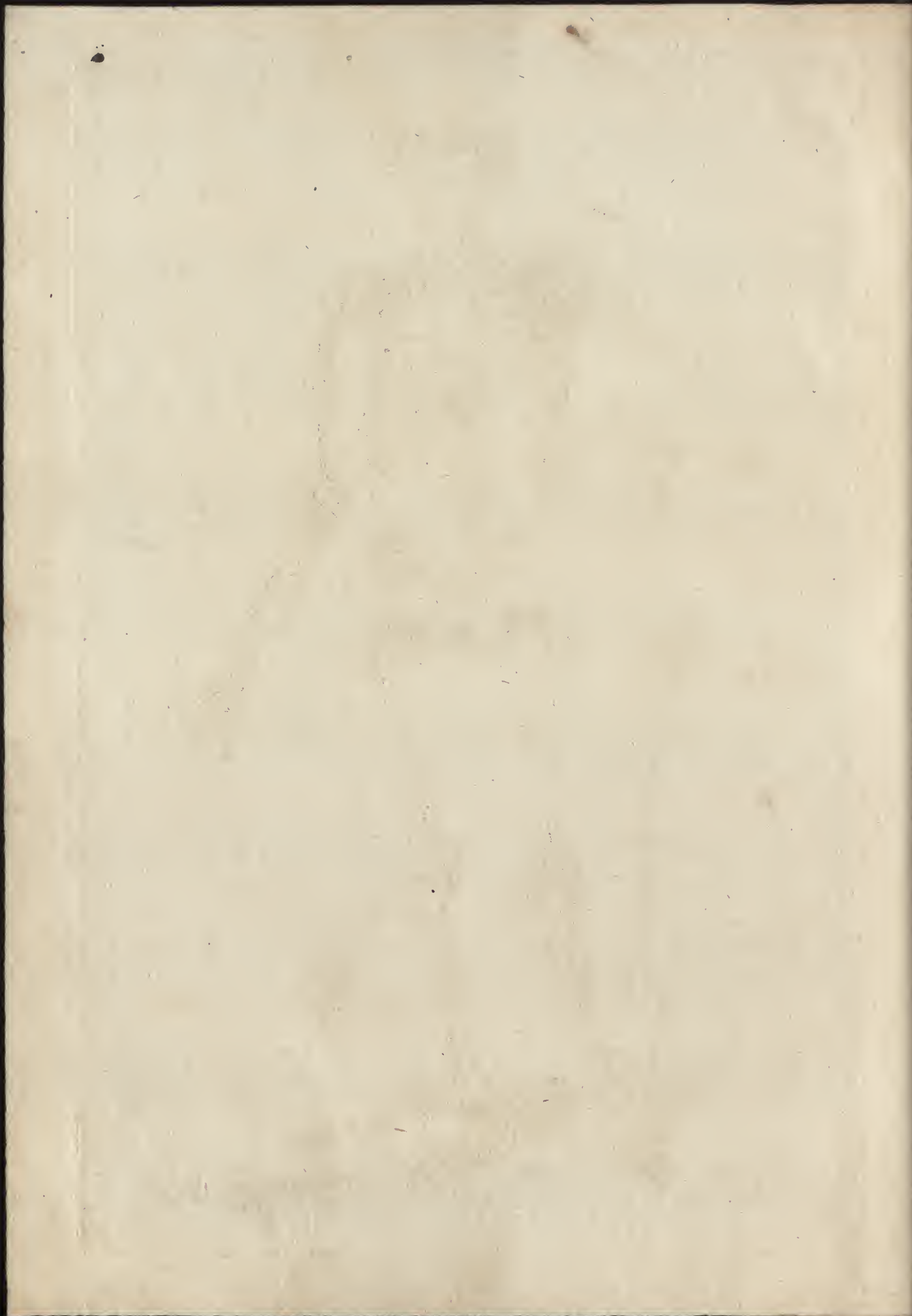
LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : à nos amés & féaux Confeillers, les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Confeil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : **S**A L U T. Notre amé **CHARLES-ANTOINE JOMBERT**, Imprimeur à Paris, nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & réimprimer des ouvrages qui ont pour titre : **MÉTHODE POUR APPRENDRE LE DESSIN**, avec figures ; *Disionnaire portatif des Théâtres*, par M. de Leris ; *Traité Historique & moral du Blason* ; *Observations sur les Antiquités d'Herculanum* ; *Nouveau Traité du Nivellement*, par M. le Fevre ; *Relation du siège de Grave* ; *l'Art de Peinture*, & *Traité pratique de Peinture*, & autres petits ouvrages sur le même Art, par M. de Piles, *Secrets concernant les Arts & Métiers*, avec le *Teinturier parfait* ; s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de privilege pour ce nécessaires. **A CES CAUSES**, voulant favorablement traiter l'Exposant nous lui avons permis & permettons par ces présentes, de faire imprimer lesdits Ouvrages, autant de fois que bon lui semblera, & de les vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de neuf années consécutives, à compter du jour de la date des présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires, & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance : comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire lesdits Ouvrages, ni d'en faire aucuns extraits, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts : à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le registre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, dans trois mois de la date d'icelle ; que l'impression de ces livres sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, suivant la feuille imprimée & attachée pour modele sous le contre-scel des présentes ; que l'impétrant se conformera en tout au Règlement de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725 ; & qu'avant de les exposer en vente, les manuscrits ou imprimés qui auront servi de copie à l'impression desdits Ouvrages, seront remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, es mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France, le Sr. **DE LAMOIGNON**, & qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires de chacun dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier le Sr. **DE LAMOIGNON**, & dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de France, le Sr. **DE MACHAULT**, Commandeur de nos ordres ; le tout à peine de nullité desdites présentes : du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant ou ses ayans causes pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie desdites présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin desdits Ouvrages, soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux conseillers Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de haro, Charte normande, & Lettres à ce contraire. Car tel est notre plaisir. **DONNÉ** à Versailles le quatrième jour de Mars, l'an de grace mil sept cent cinquante-quatre, & de notre regne le trente-neuvieme. Par le Roi en son Conseil.

PERRIN.

Registré sur le Registre XIII. de la Chambre Royale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N^o. 301. fol. 340. conformément aux anciens Réglemens, confirmés par celui du 28 Février 1723. A Paris, le 8 Mars 1754.

B. BRUNET, Adjoint.



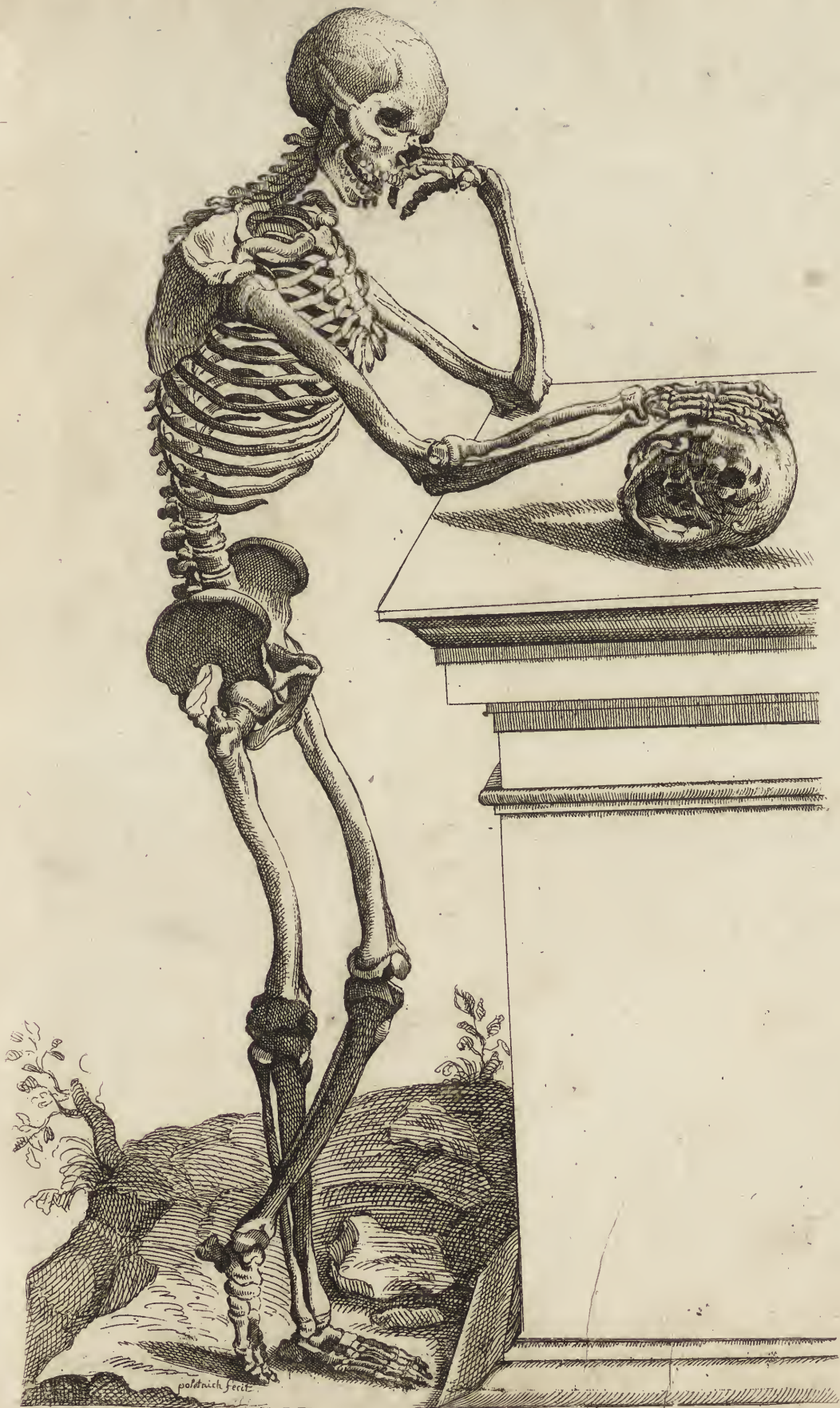




Le Titien del.

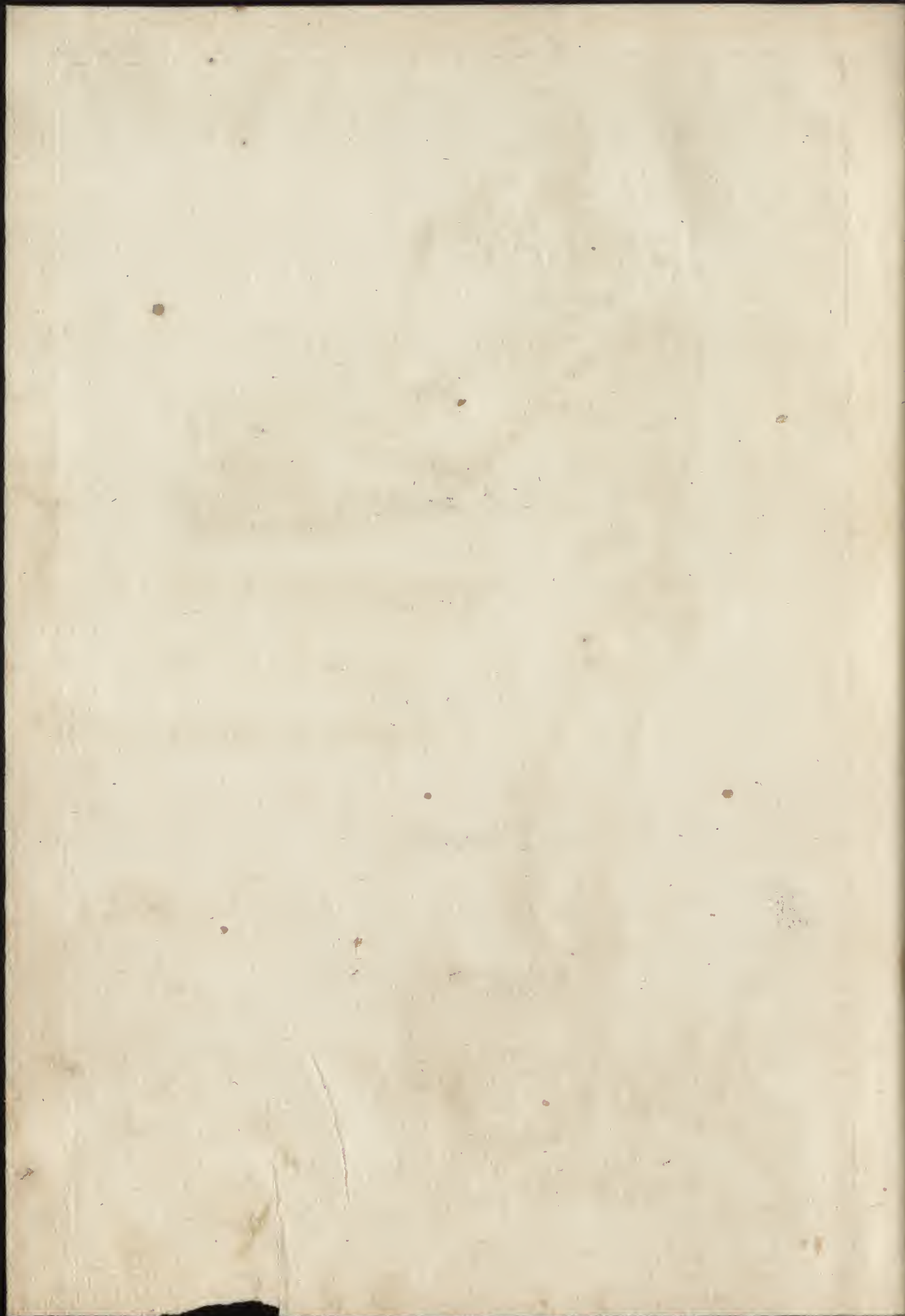
Polatnick fecit 1780





goldnick fecit.

Le Titien del





Spoltrich sculp

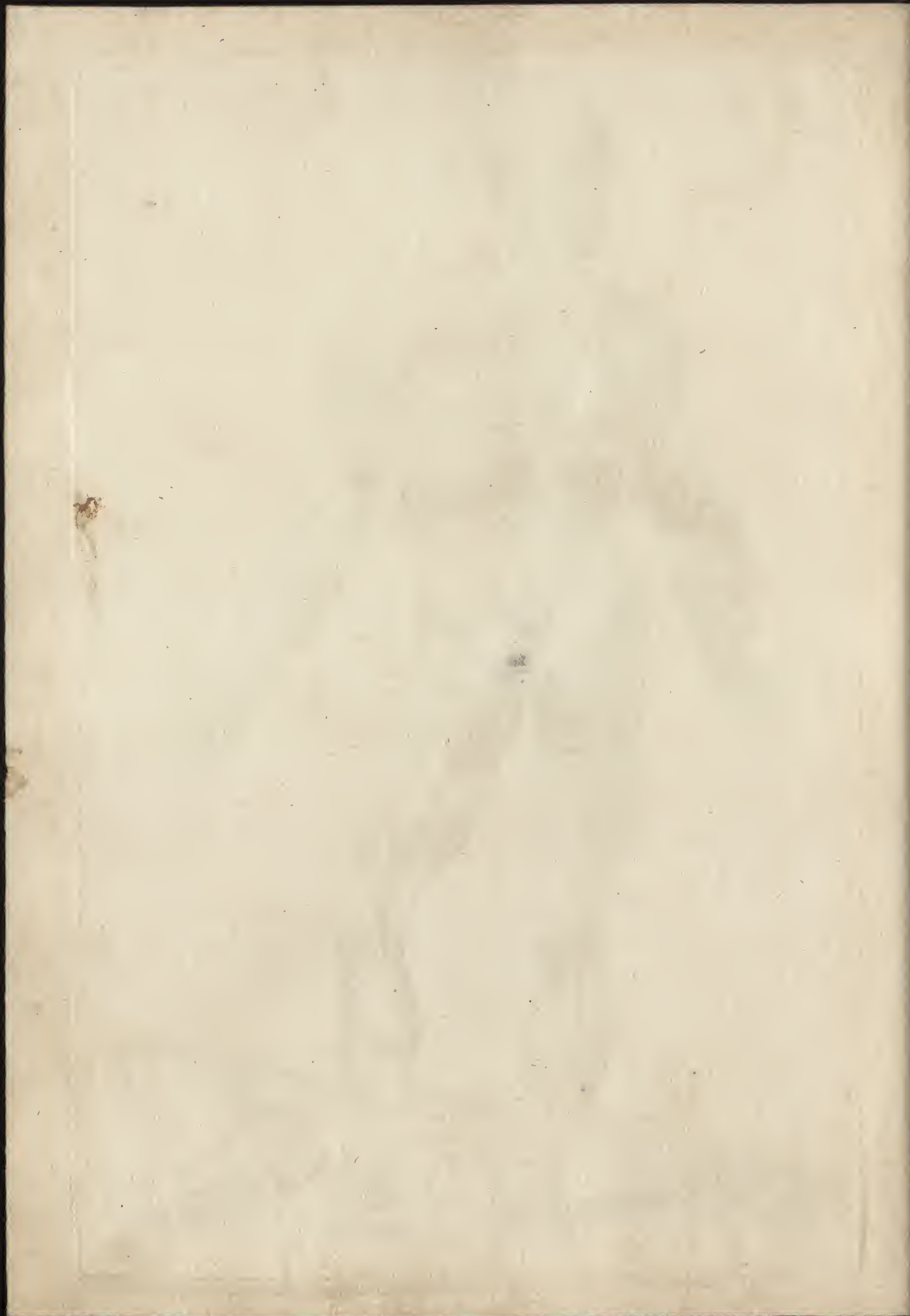
Le Tibien del.

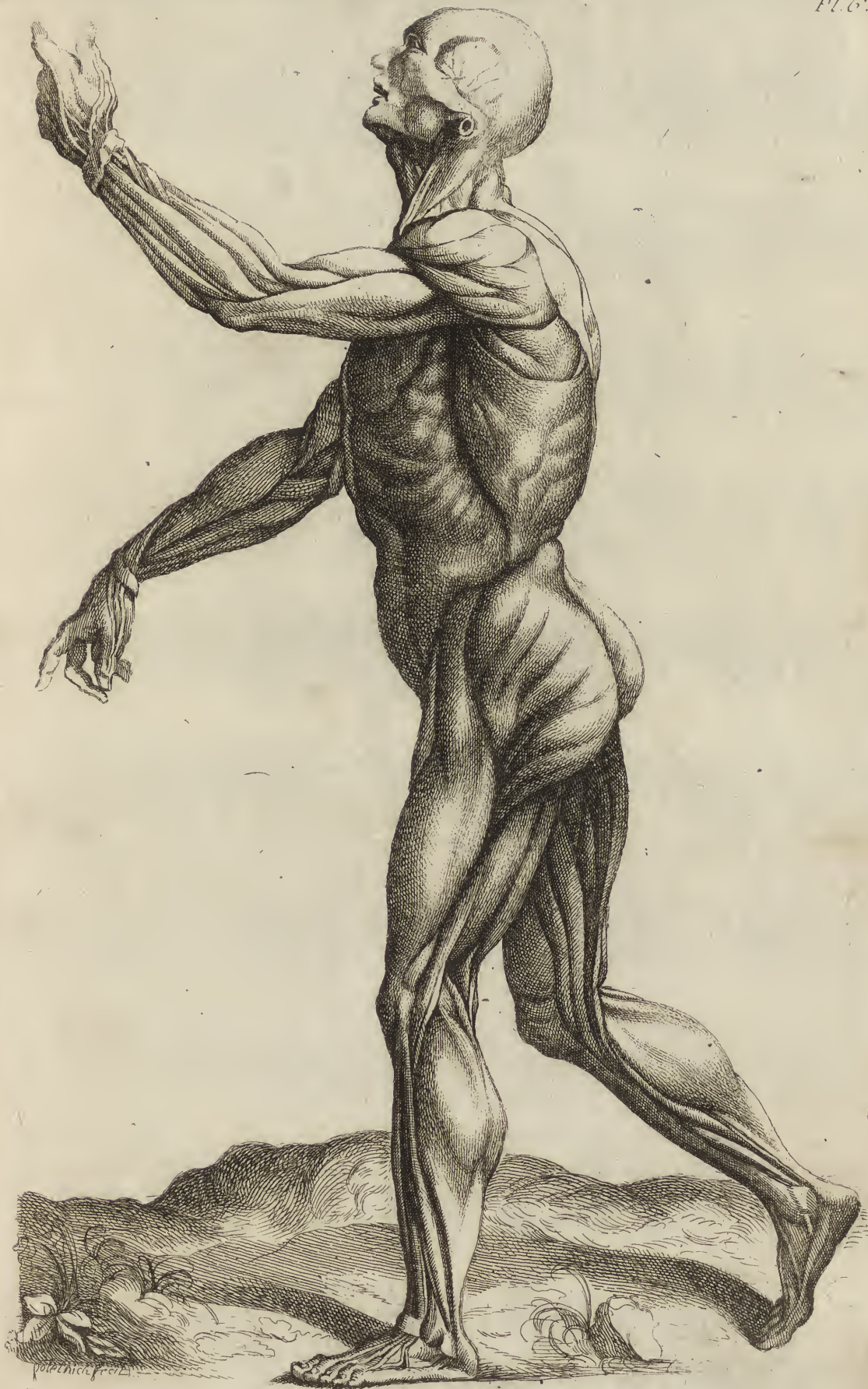




Le Titien del

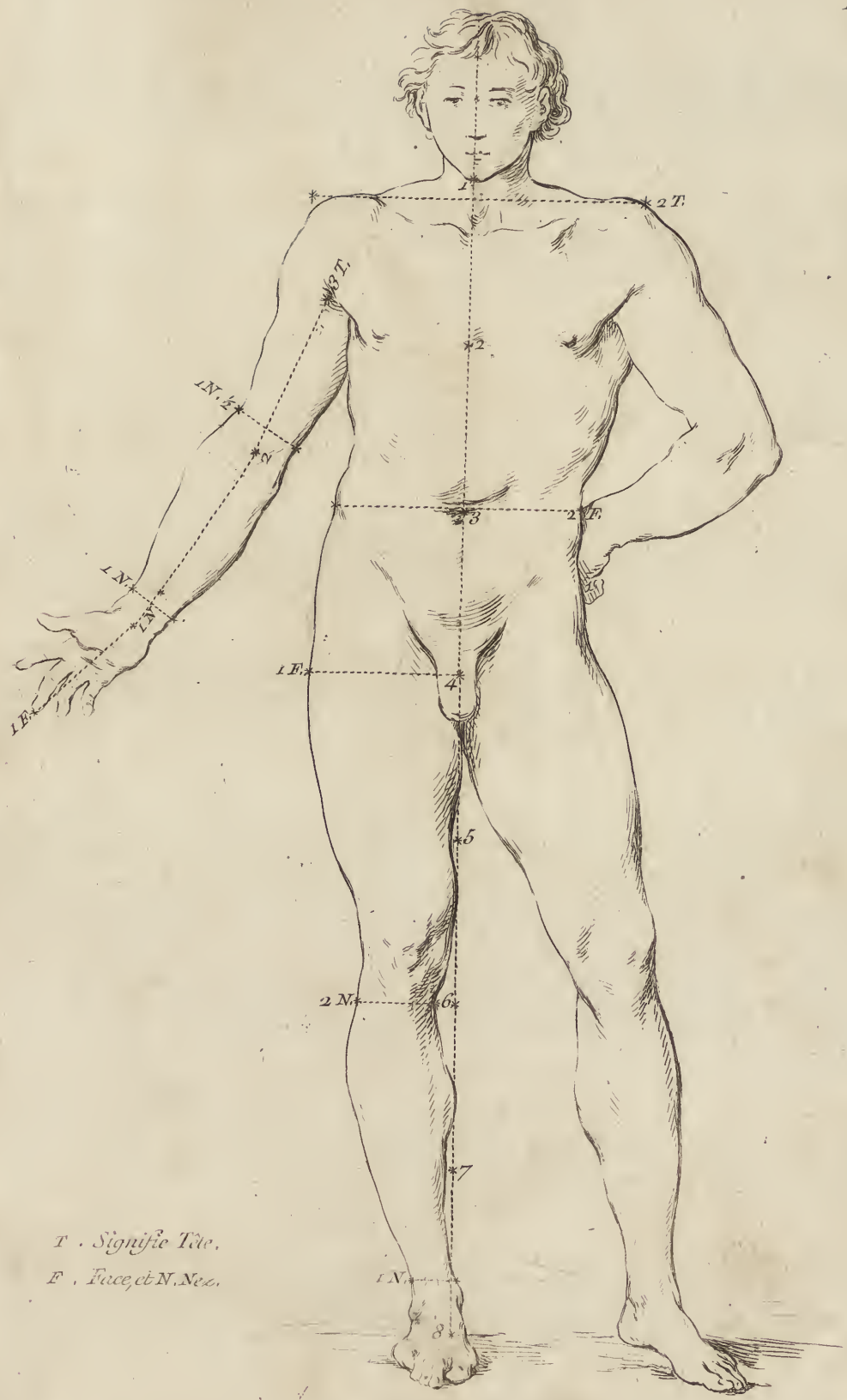
Polasnick fecit et sculp





Le Titien delin.





T. Signific Tæc.
F. Face, et N. Nec.

July 8th 31

Tête vue en face

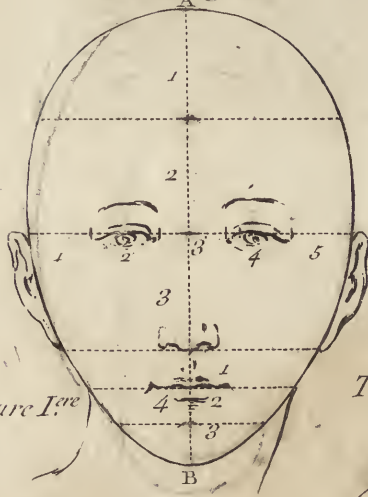


Figure 1^{re}

Tête vue de profil

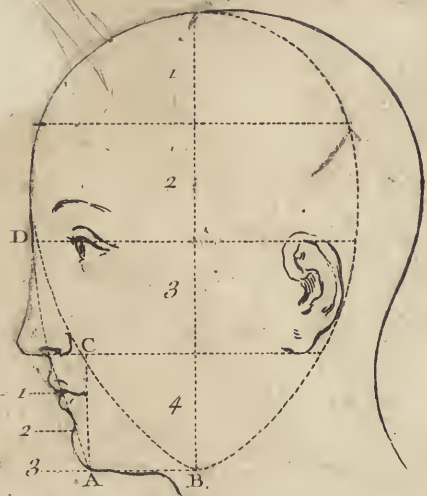


Fig. 2.

Tête vue de trois quart et en dessous



Fig. 5.

Tête vue en dessous

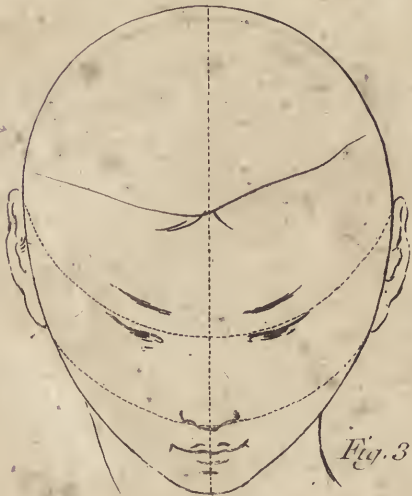


Fig. 3.

Tête vue en dessous

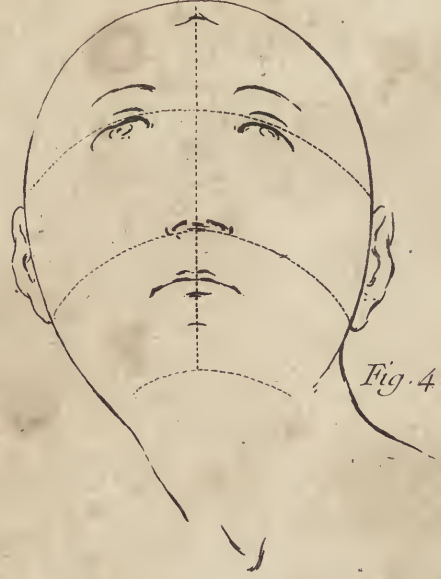


Fig. 4.

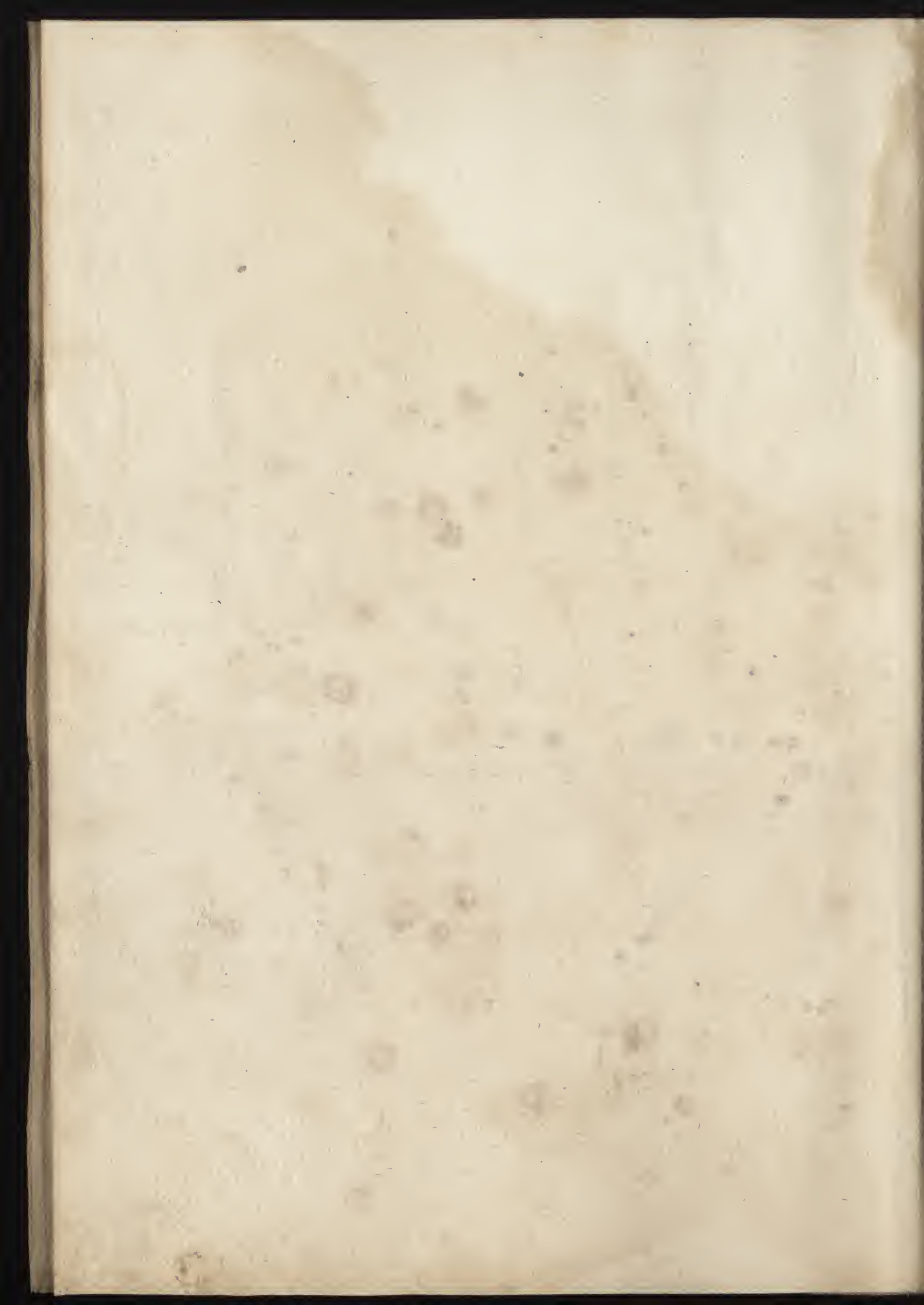


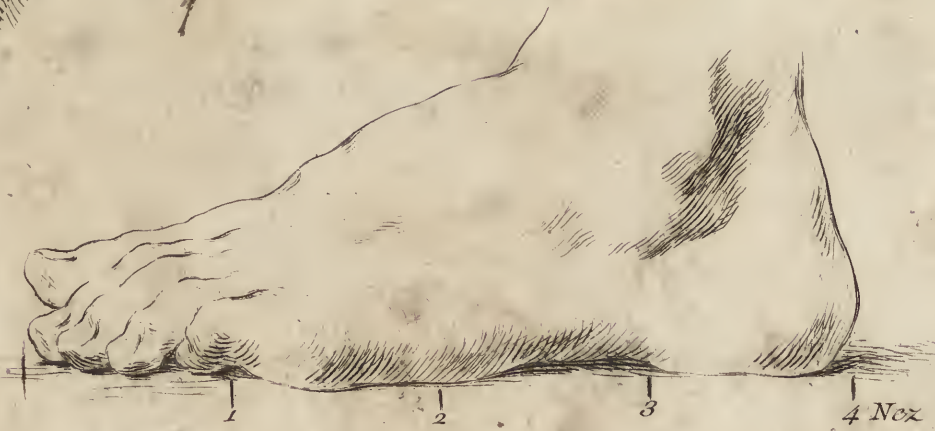
Figure 1^{ere}.



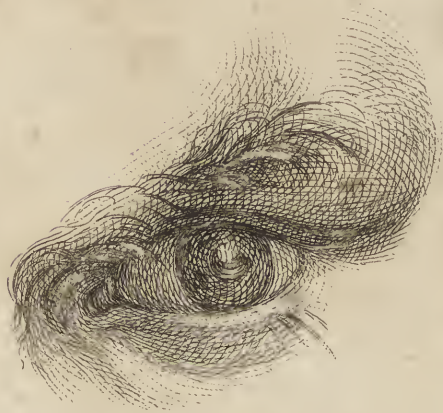
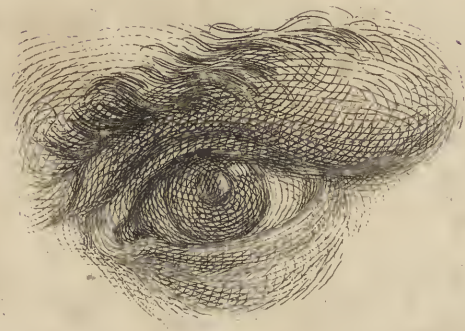
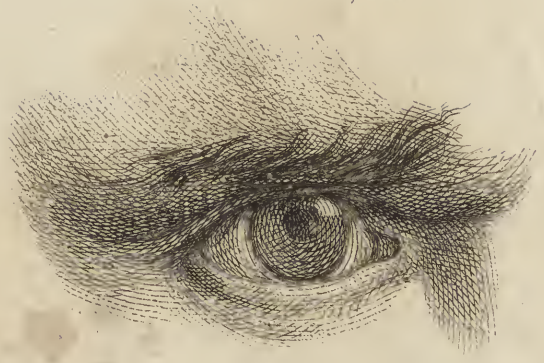
Figure 3.



Figure 2.

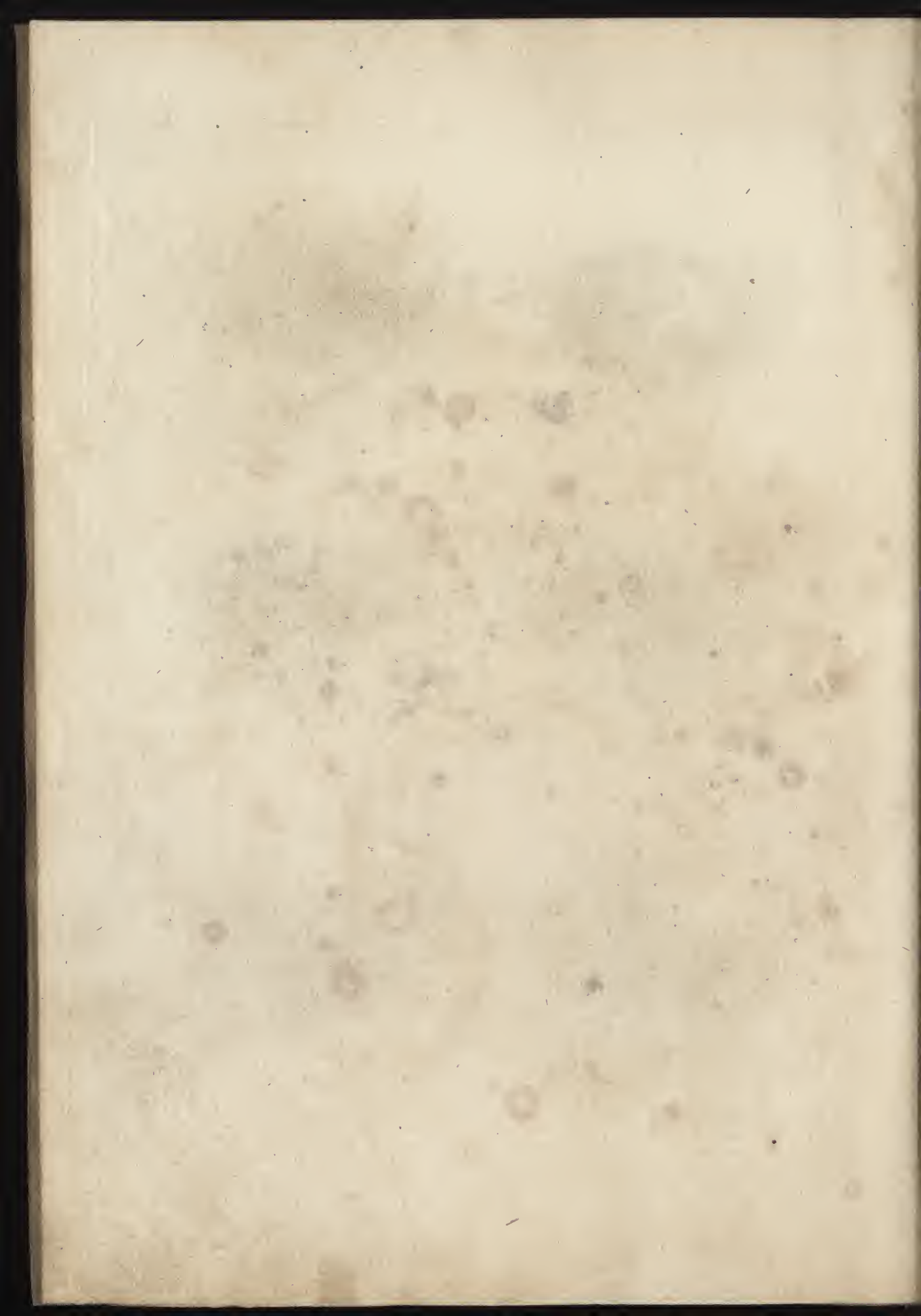


10/10/10



Car. Le Brun delat

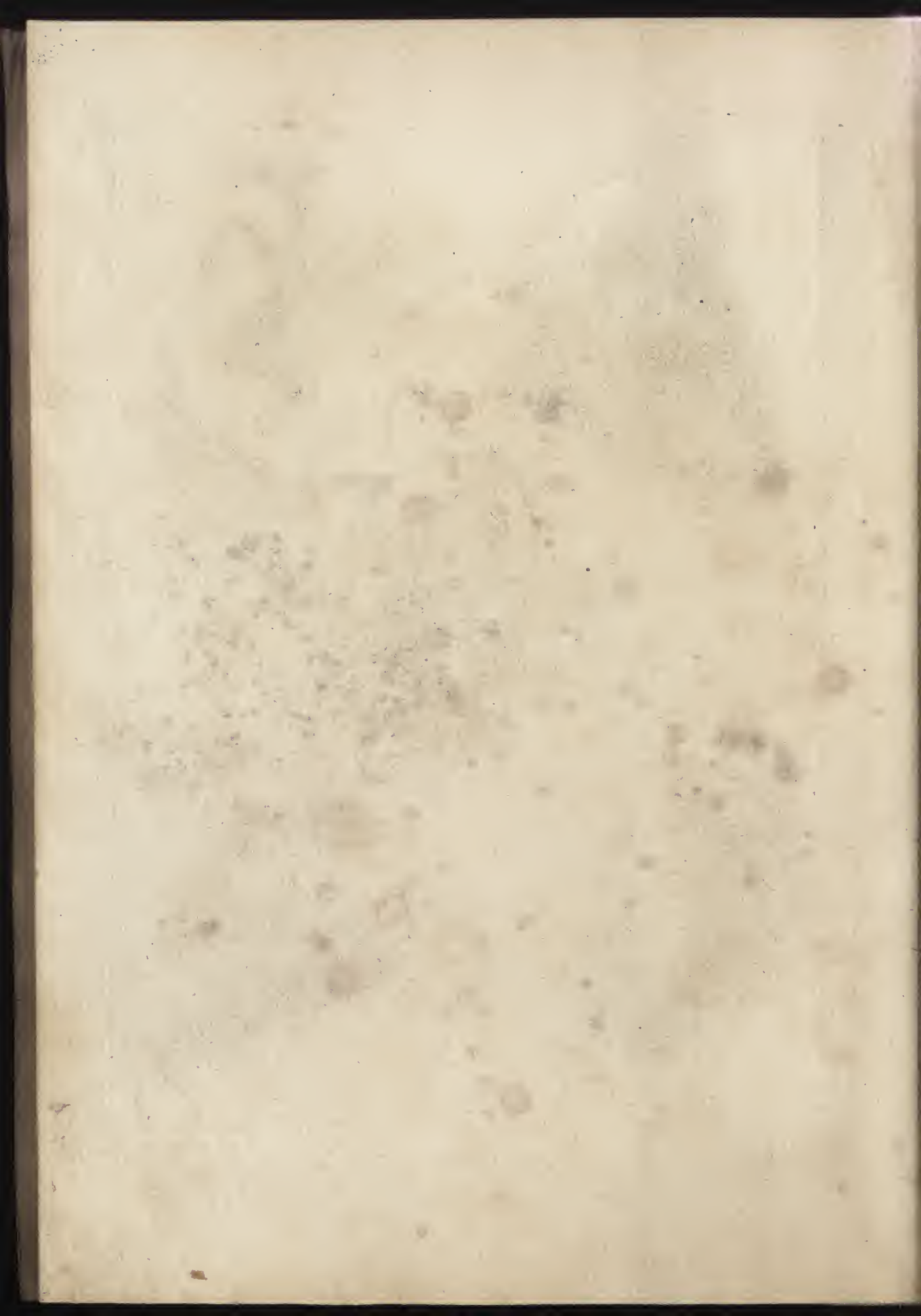
Poletnich sculp.

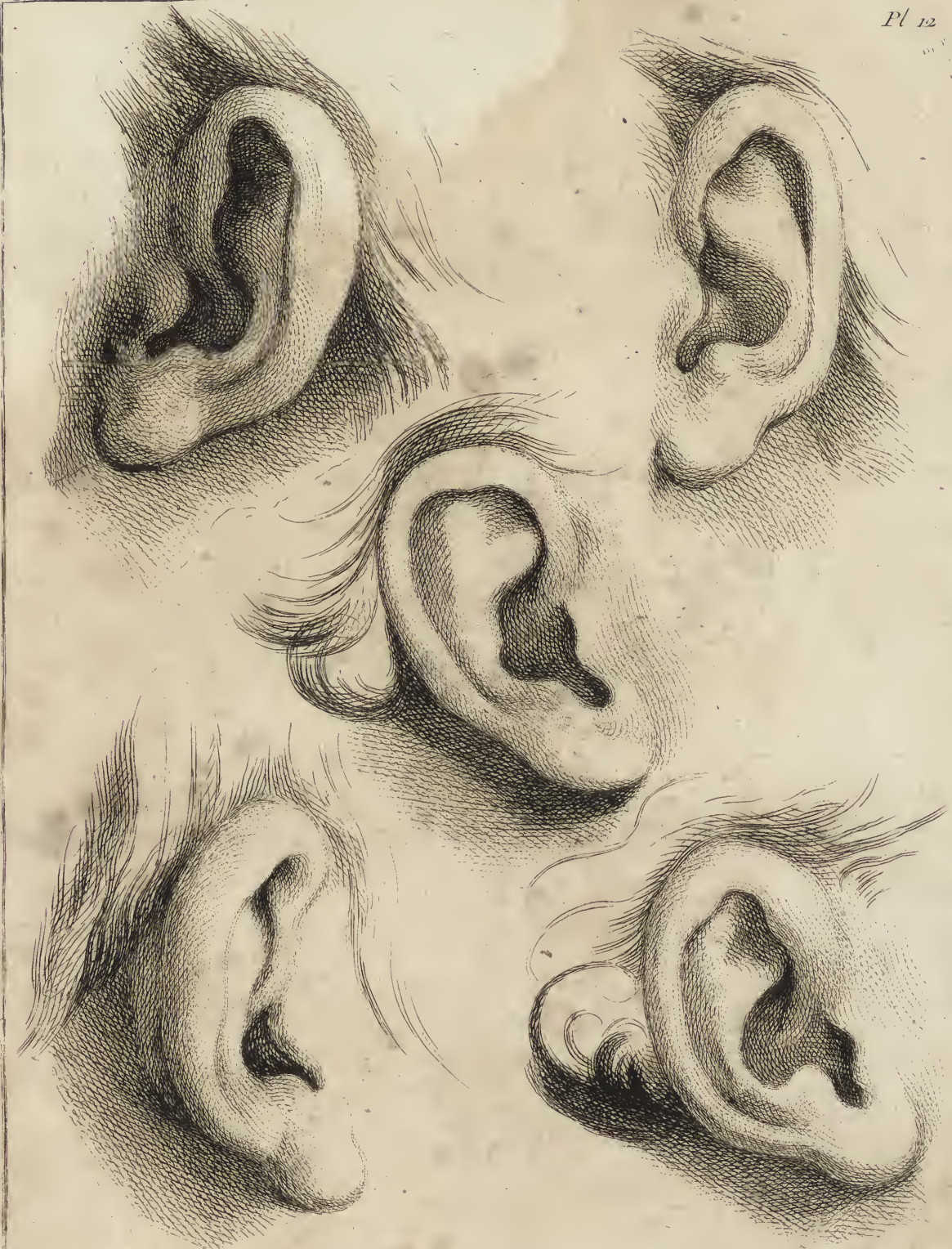




Car. Le Brun delin.

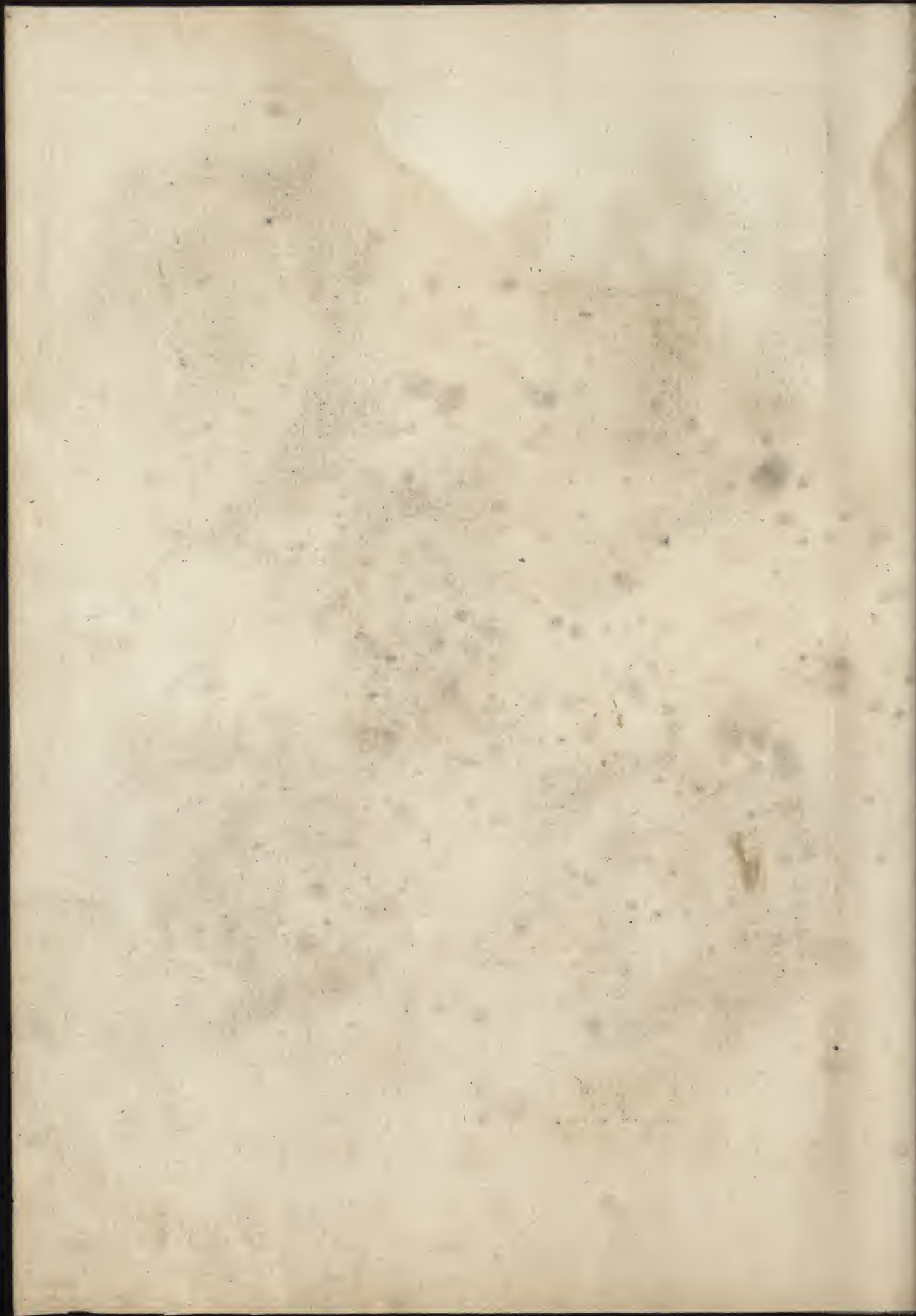
Polevich sculp.





Vici delin ad vivum.

Polnich sculp.





Dessiné par Vien d'après nature

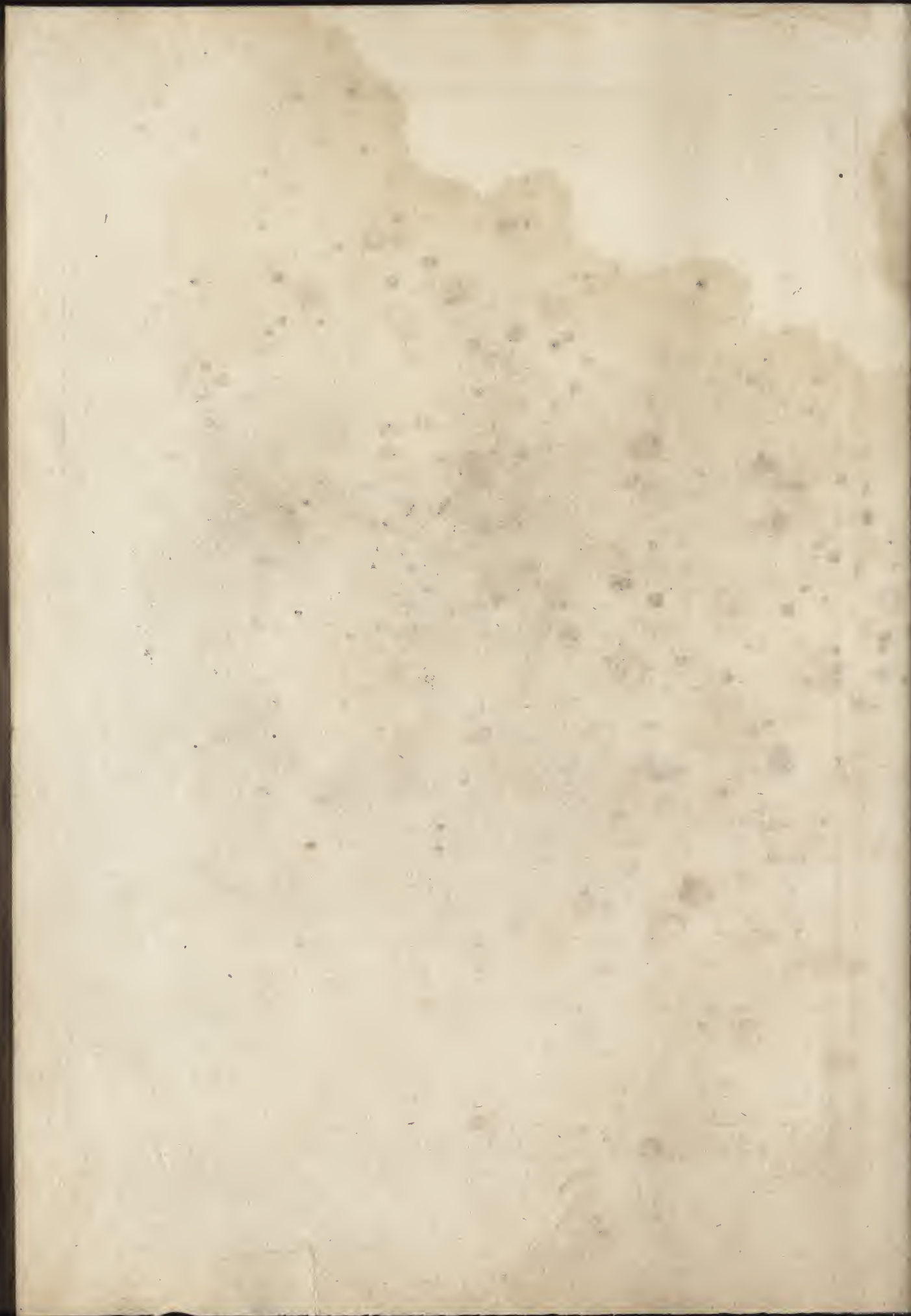
Poltrich scalp





Dessiné par Vien d'après le Dominiquin

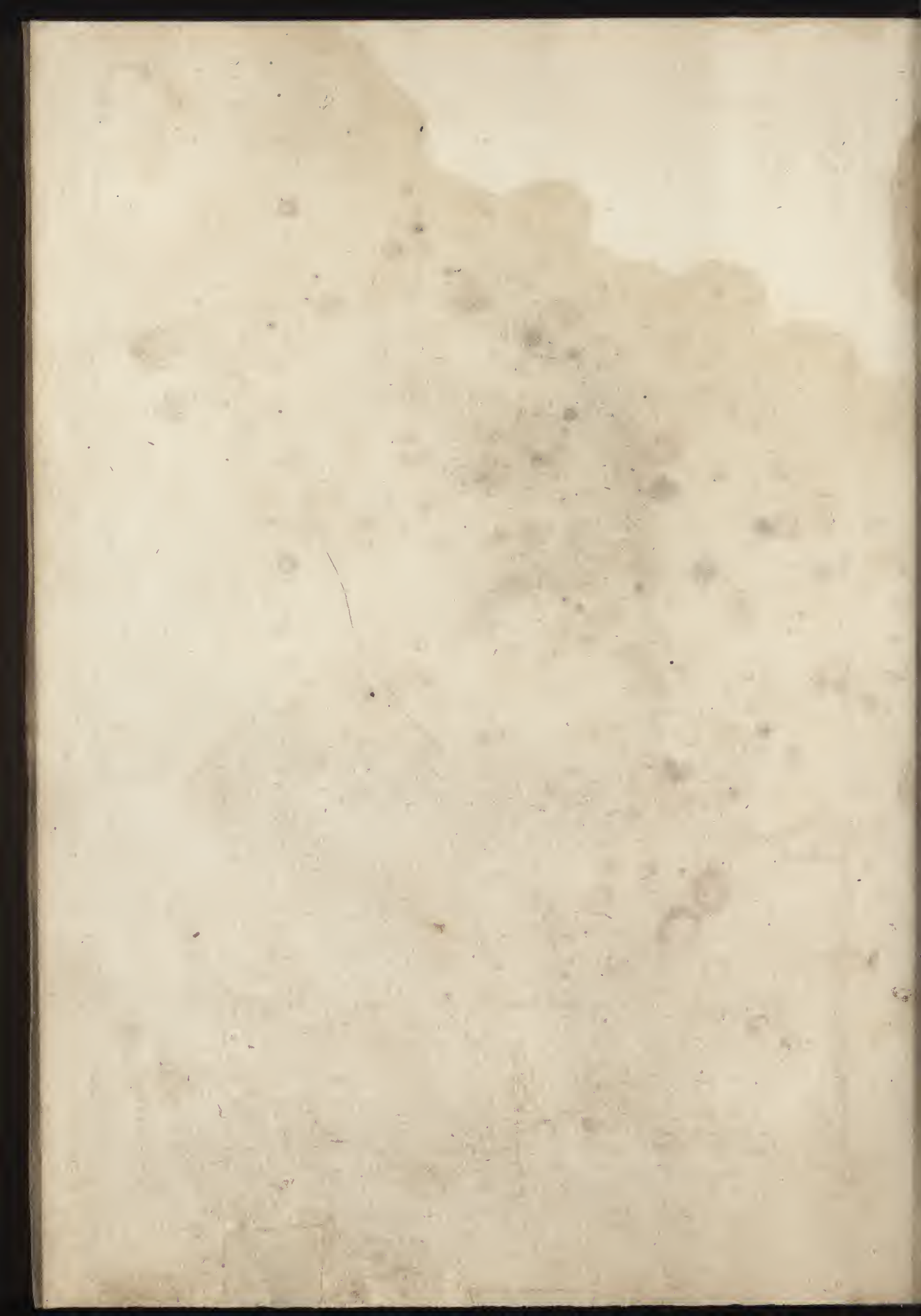
Peint par son





Designé par Vien d'après Raphael

Polletti sculp





Dessiné par Vien d'après Raphaël

Peint par Polignac sculp.





Dessiné par Vien d'après le Dominiquin

Poletich sculp





Dessiné par Van d'après Raphael.

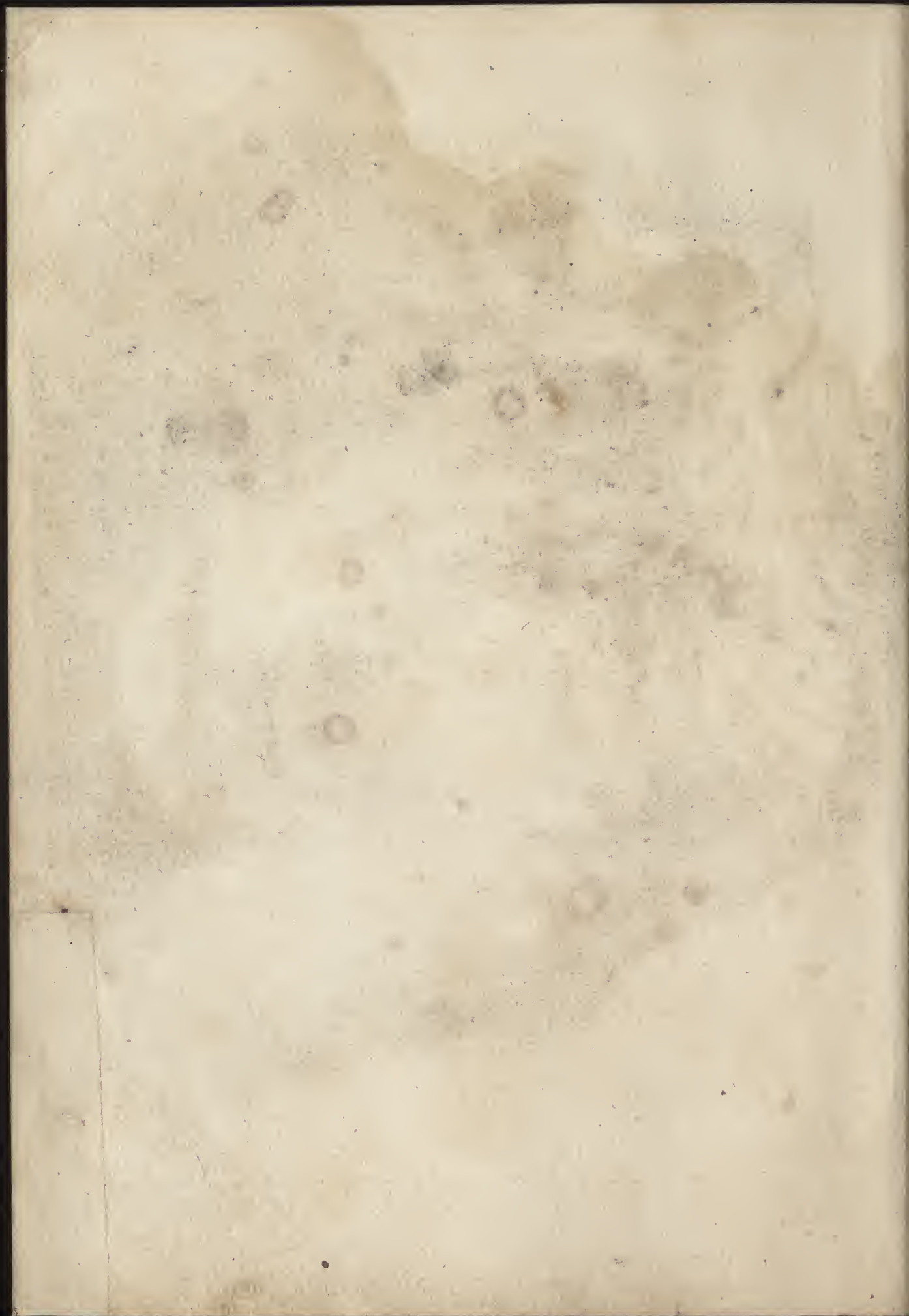
Goldnick sculp.





Raphael Pinx.

C. N. Cochin P. Sculp.

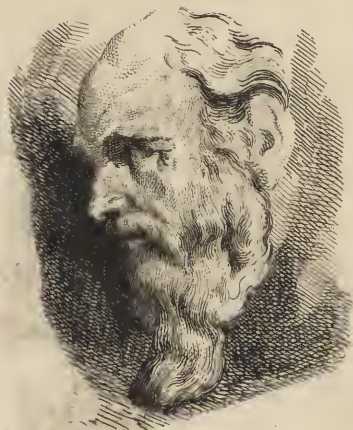




Raphaël pinx.

N. Dupuis Sculp.

X

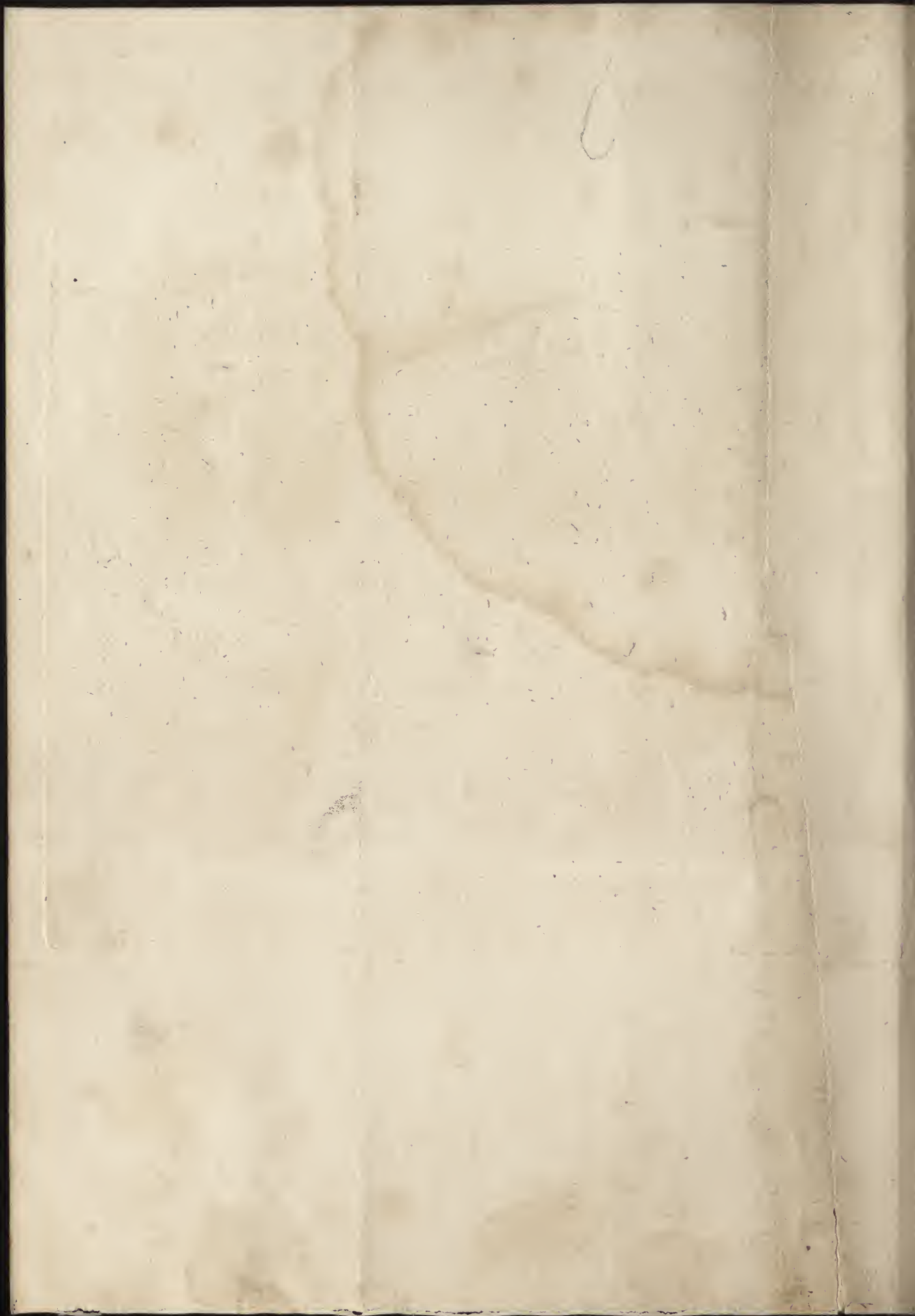


ÉTUDES DE TÊTES D'APRÈS L'ANTIQUE

à Monsieur Choffard, Graveur, par son Serviteur et Ami Miger.

Miger. Sculp.

Mathurin 128. 670.





J. J. Rubens del
N. Pochin filius sculp



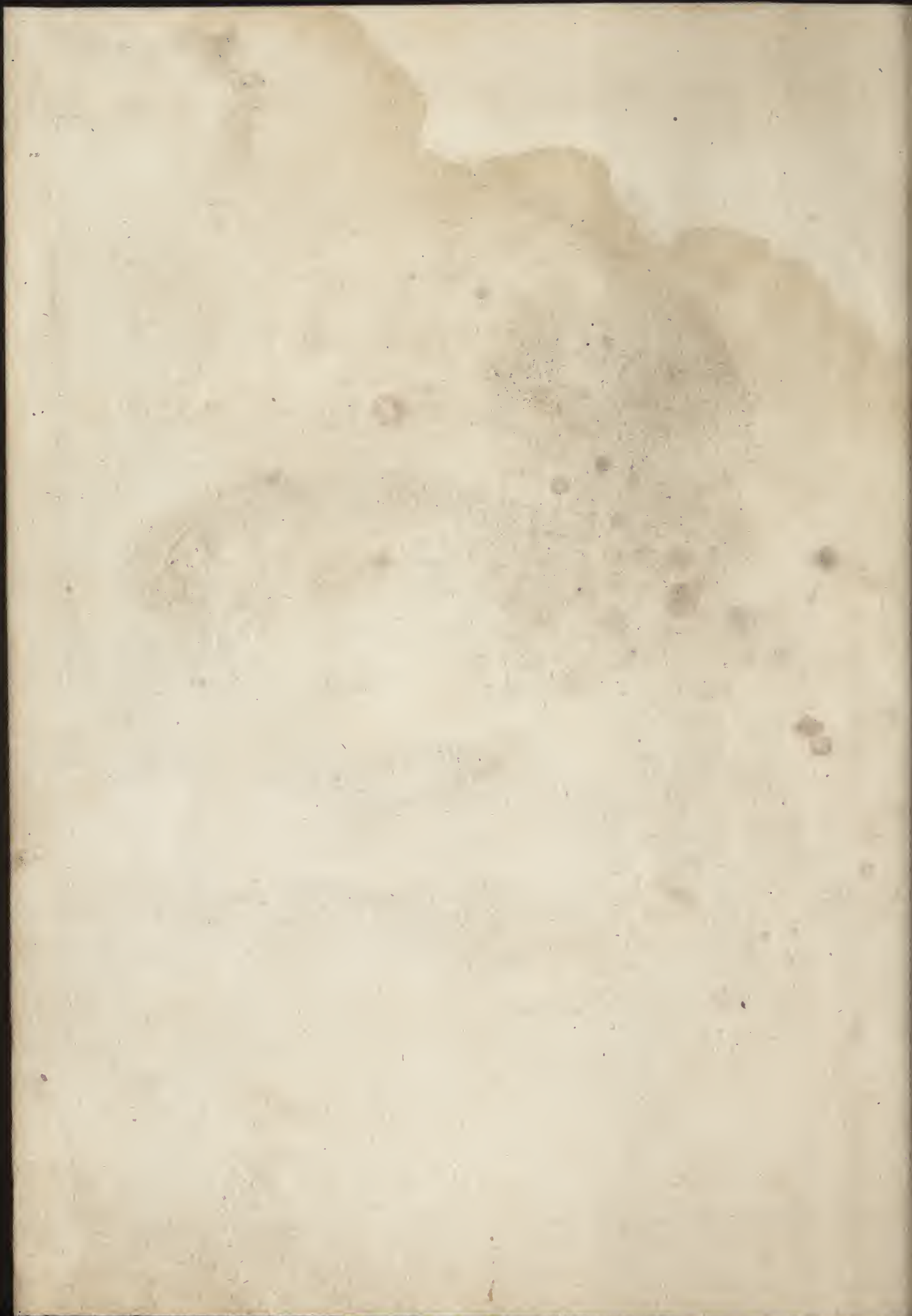


Raphel pinx.

C. N. Cochin P. Sculp.



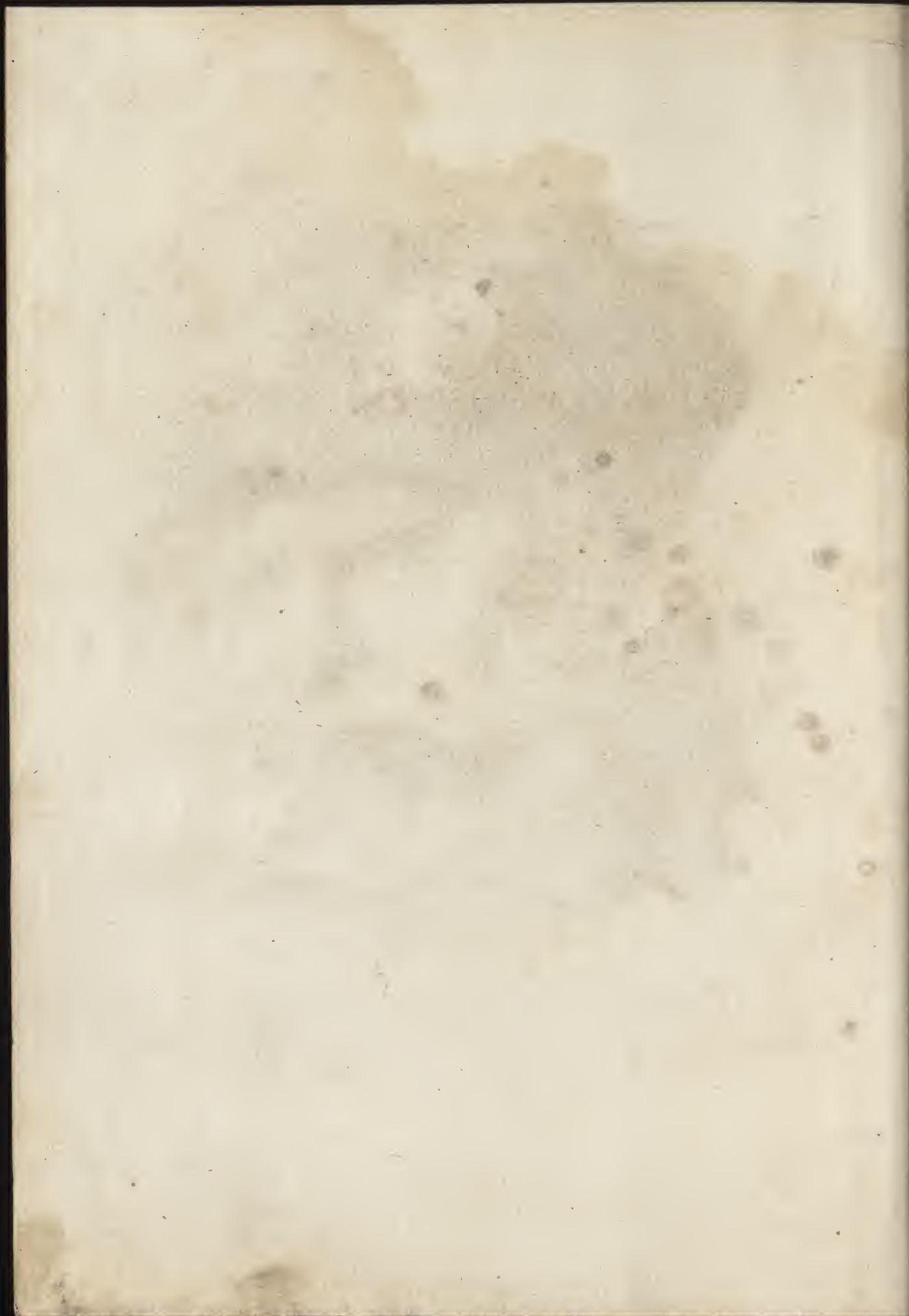






Raphael pinx.

C.N. Cochin P. Sculps.





Raphael pinx.

C.N. Cochin P. Sculp.





Raphael pinxit.

C.N. Cochin P. Sculp.

ABC

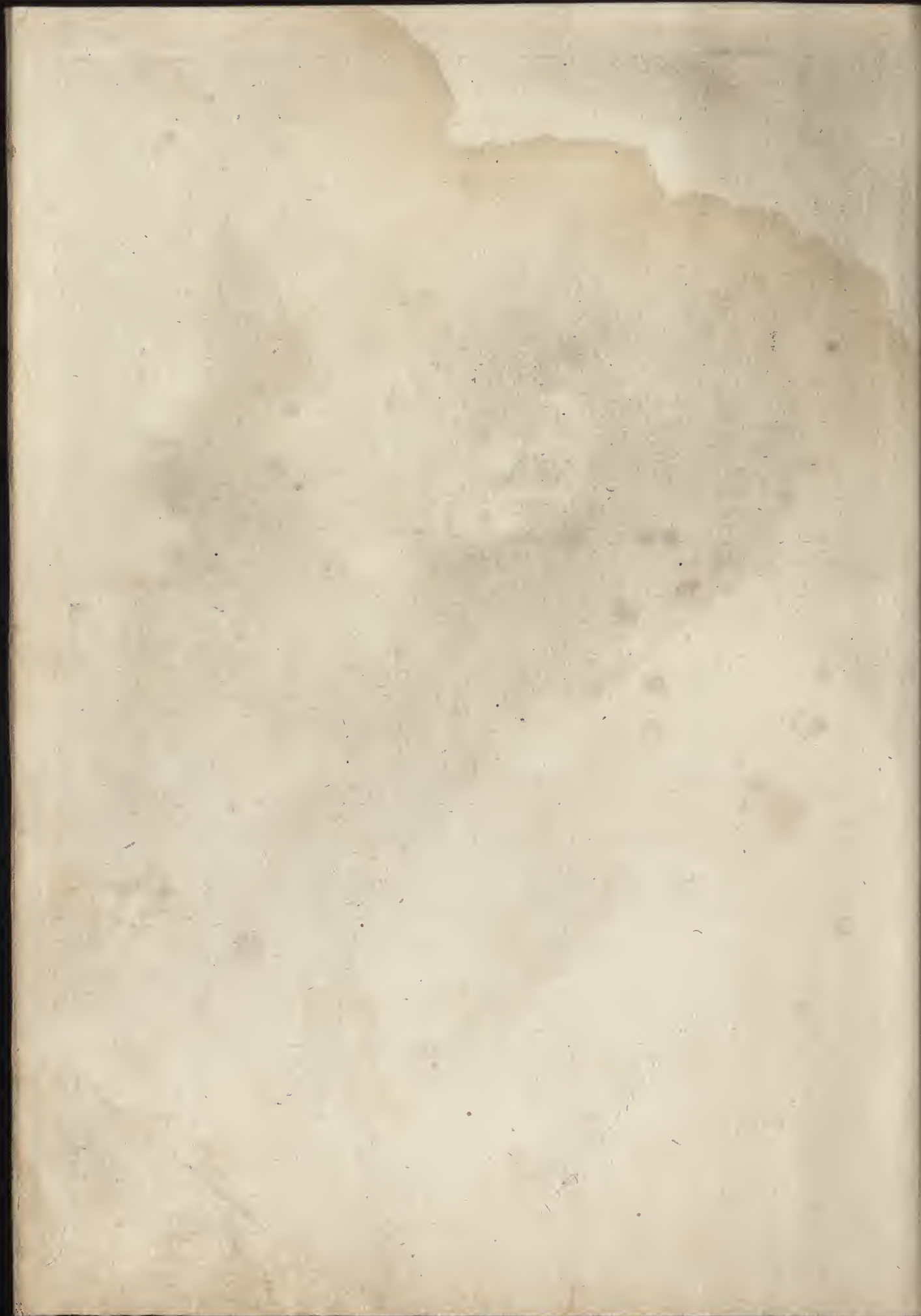




Peint par le Dominicain

Michel Ange Slodtz delin.

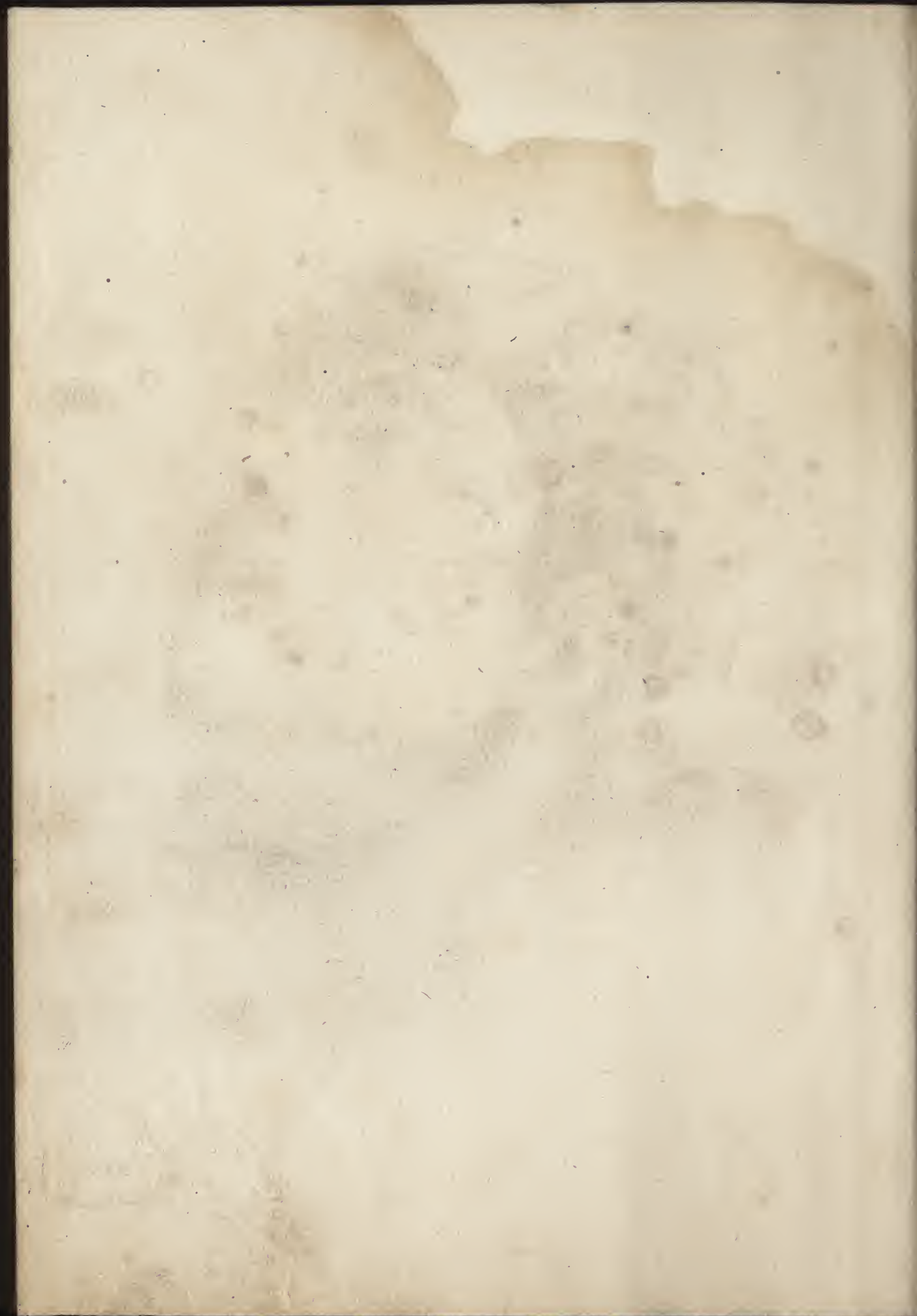
C.N. Cochin P. Sculp.



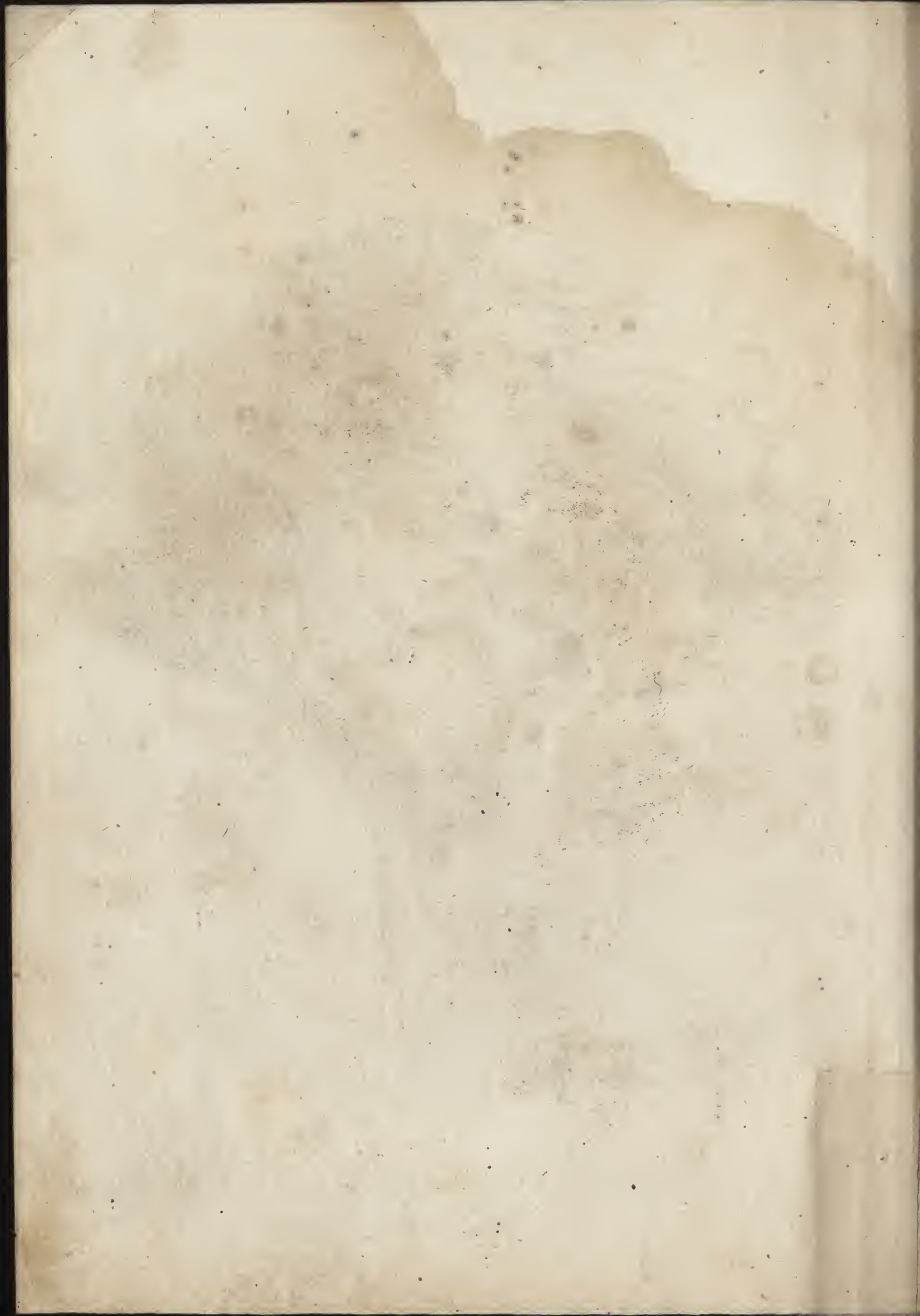


Michd Ange Stollæ danti ad vivum.

C. N. Cochun P. Sculp.









Racina pinn

C. N. Cochlin P. Sculp.

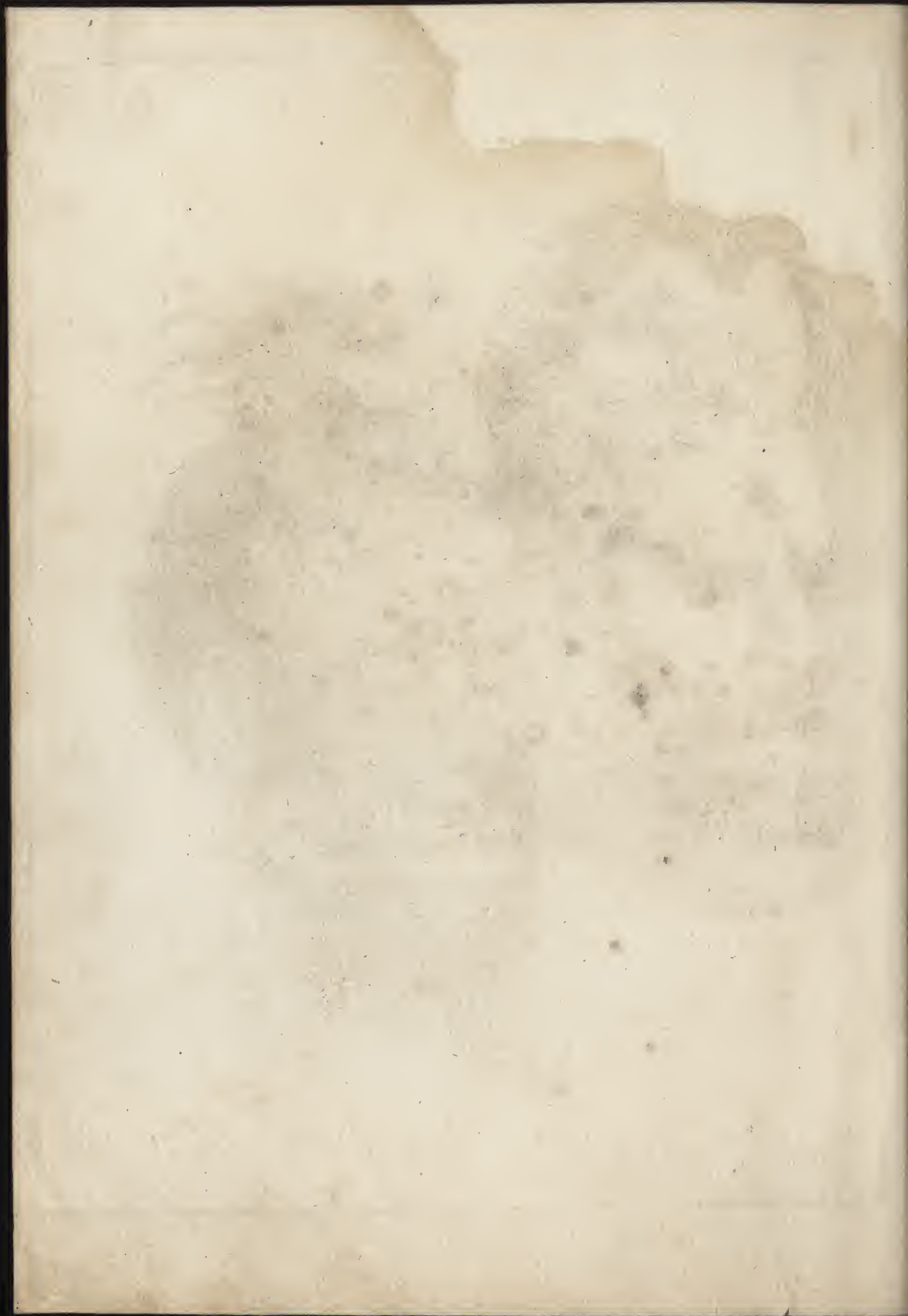


Handwritten signature or initials

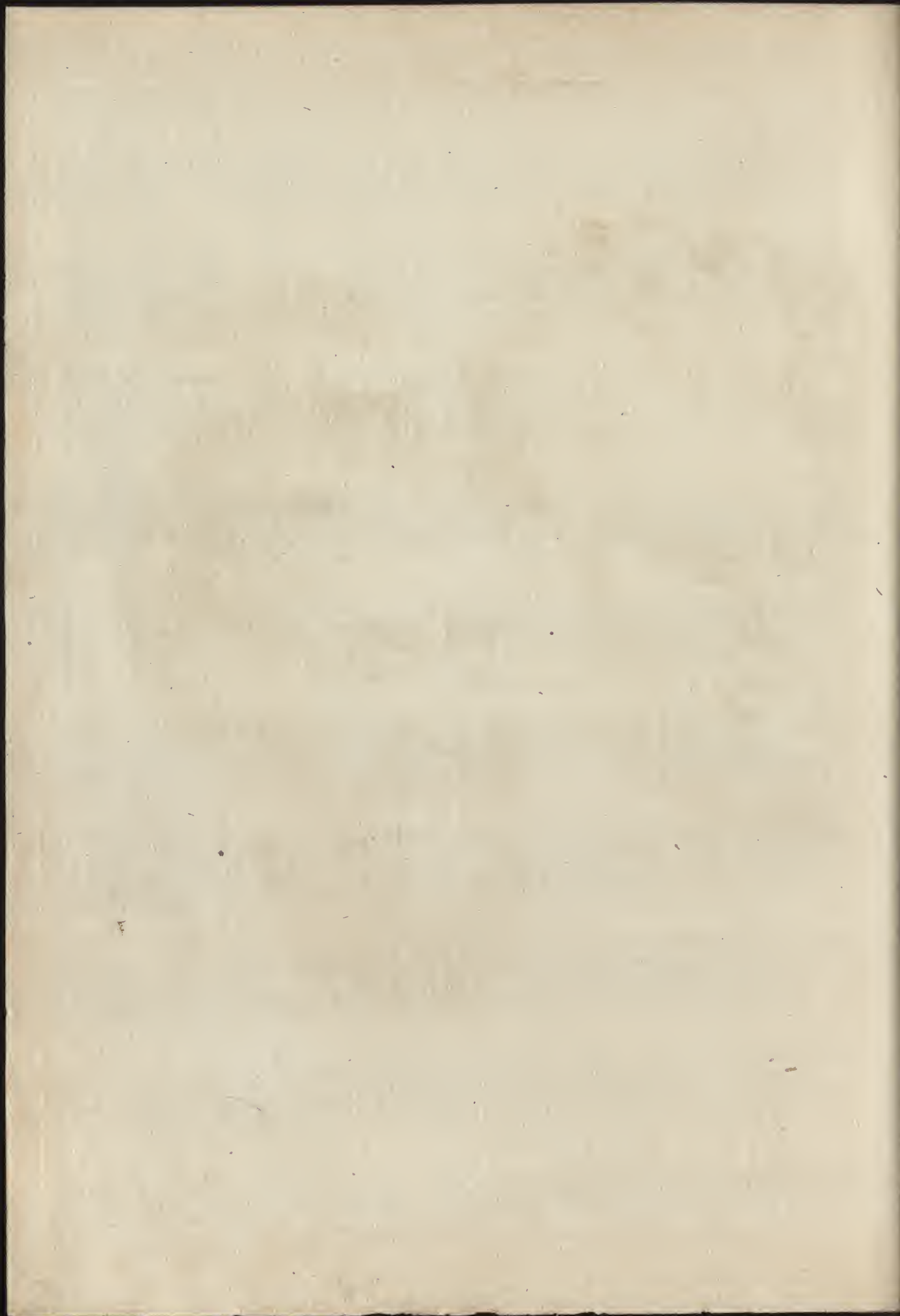


Rachuel pinx.

C. N. Cochin P. Sculptor







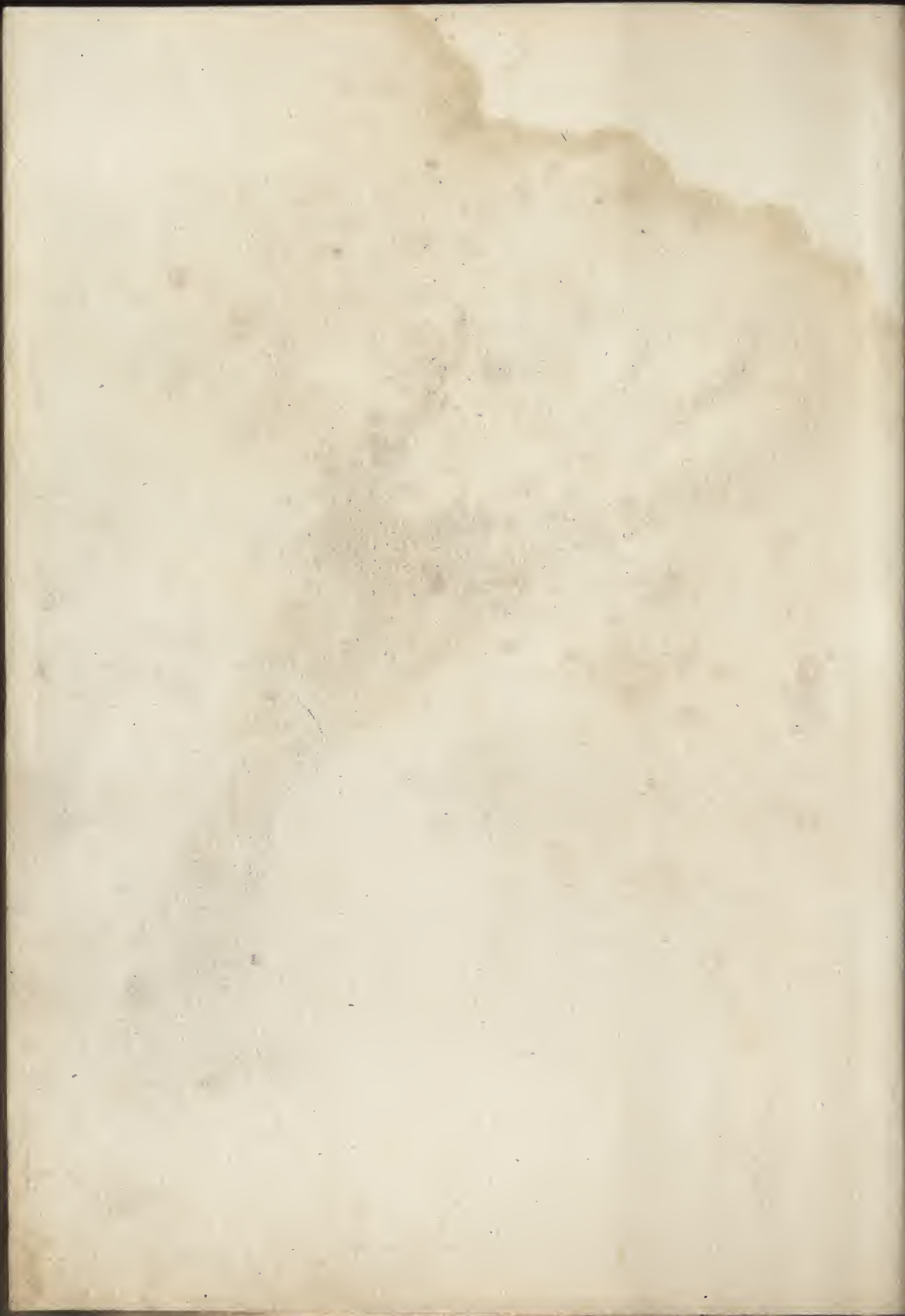


34, 35, 37, 38



*Michel Ange Slodtz delin
d'après Bouchardon*

C. N. Cochin P. Sculp.





*Michel Ange Slodtz delin.
d'après Bouchardon*

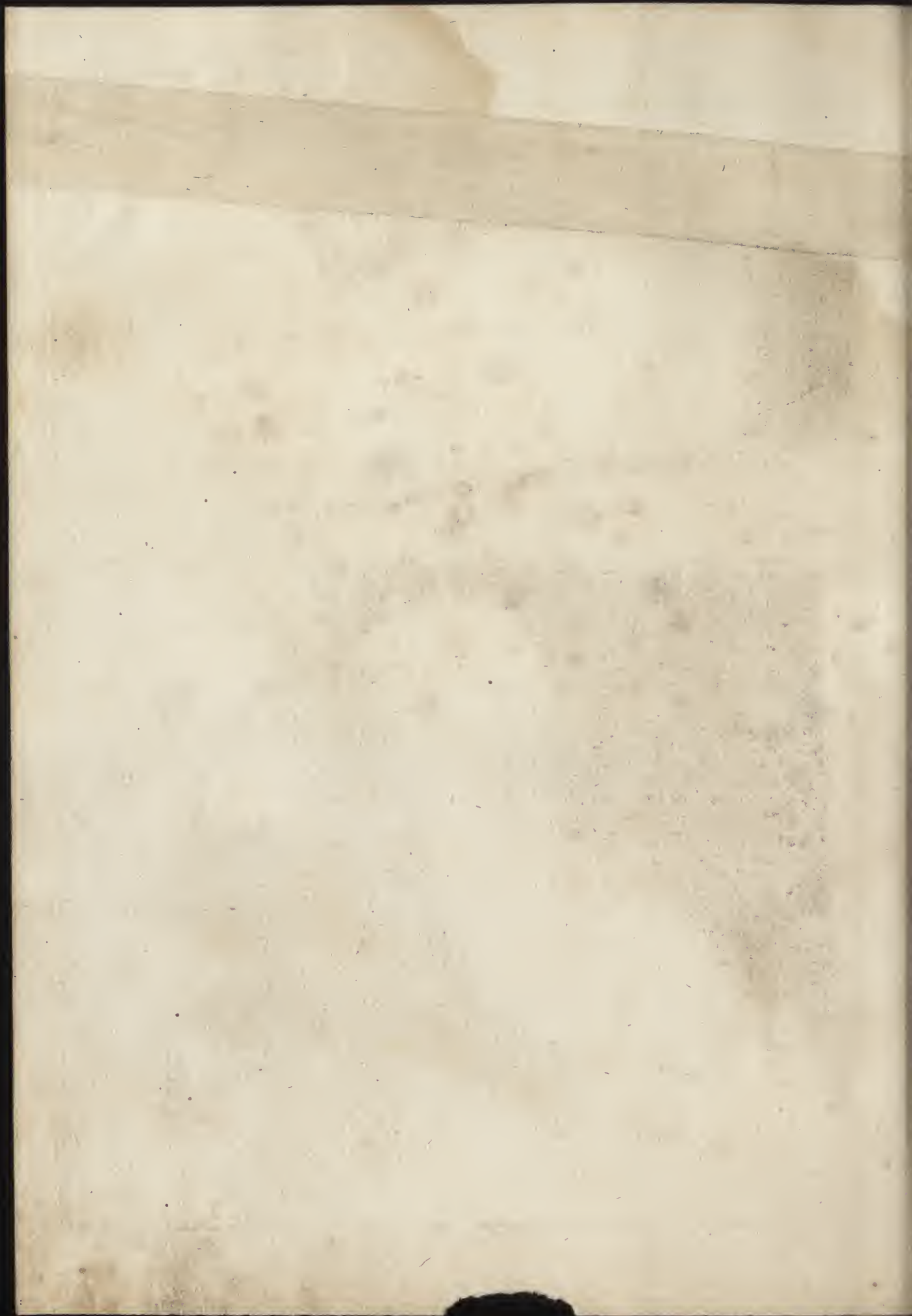
C. N. Cochin P. Sc.





Cudo Reni pinx.

C. N. Cochlin P. Sculp.



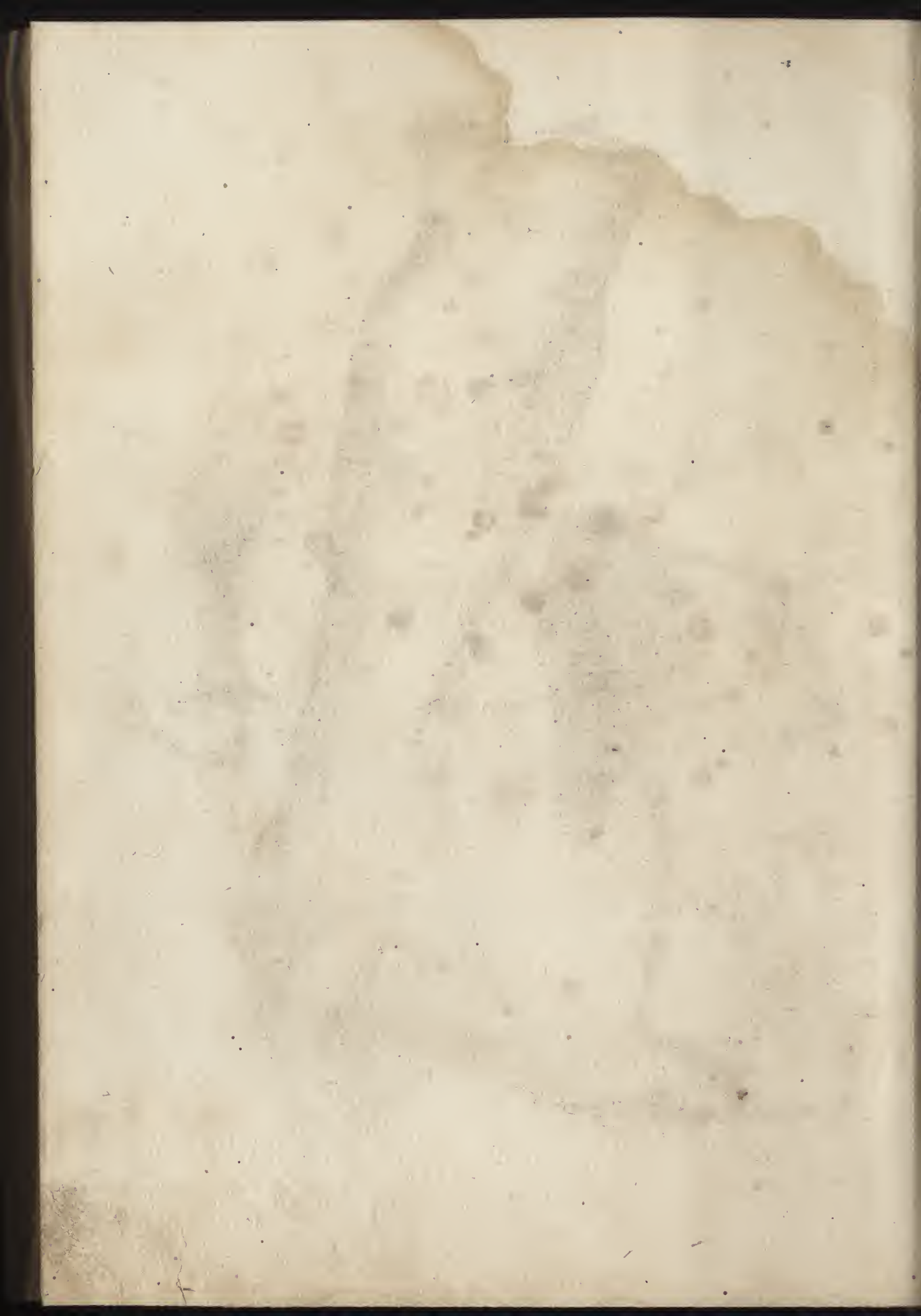
Domenichino Zampieri pinxit.

Pl. 37.



Guido Reni pinx.

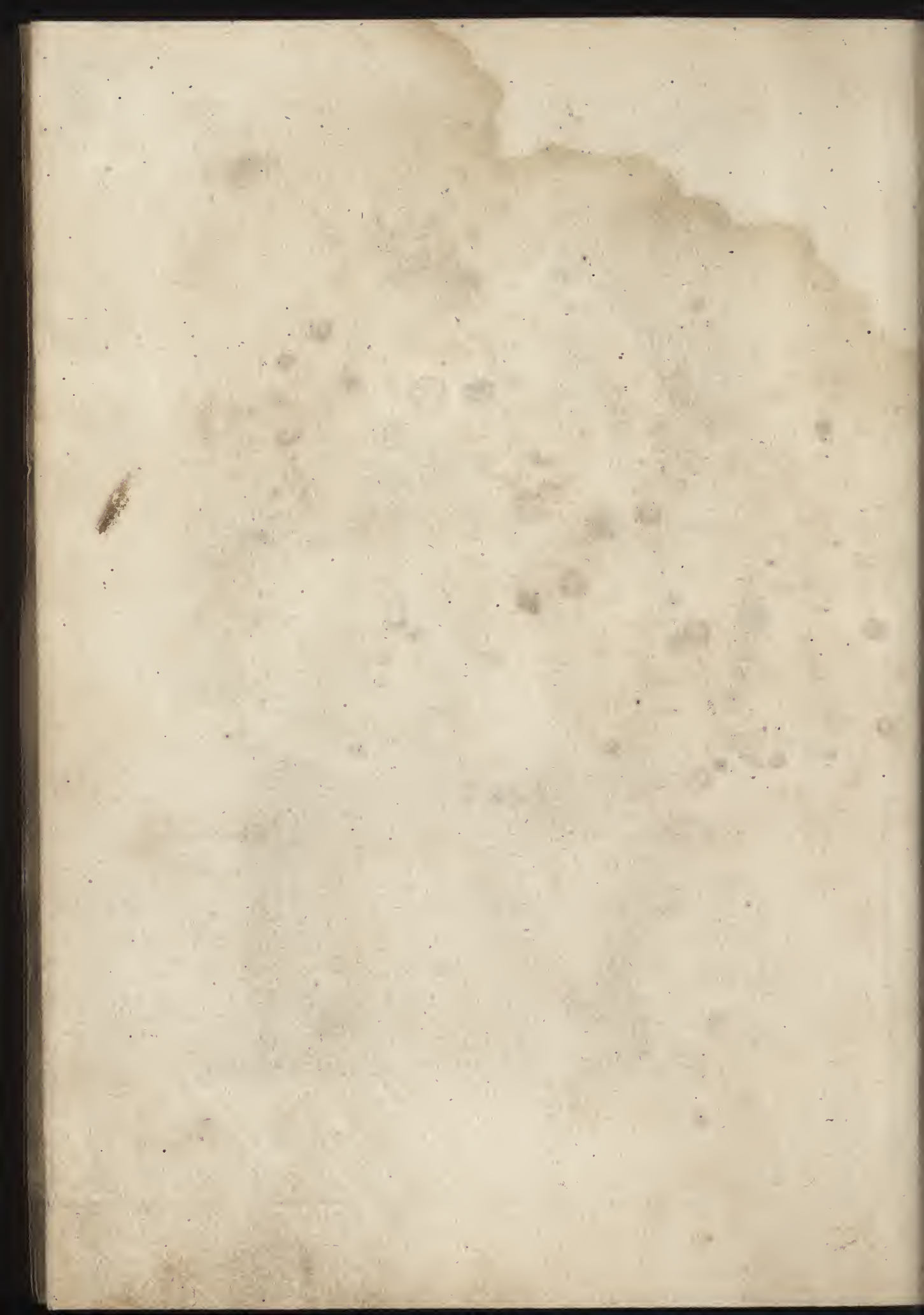
C. N. Cochlin Sculp.

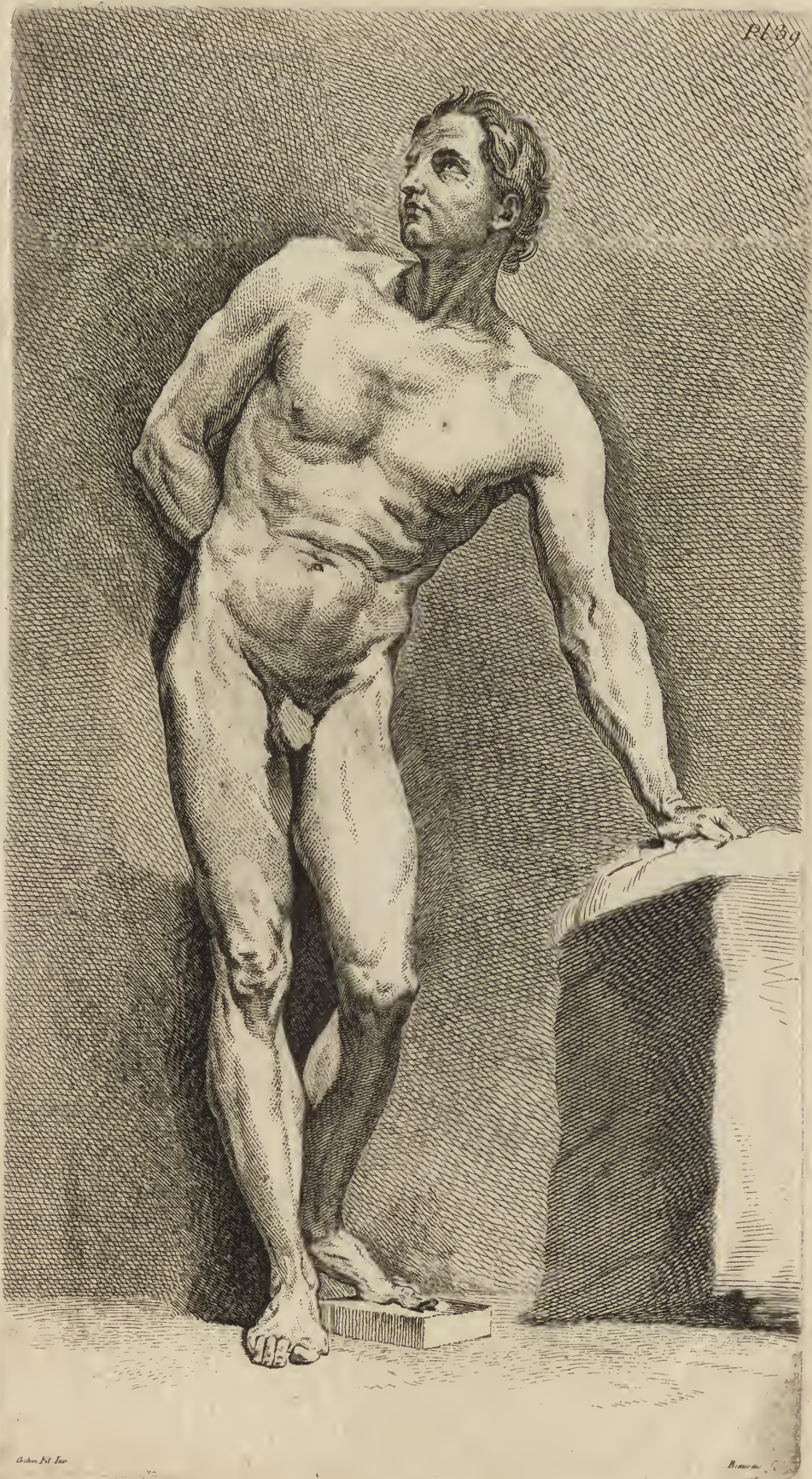


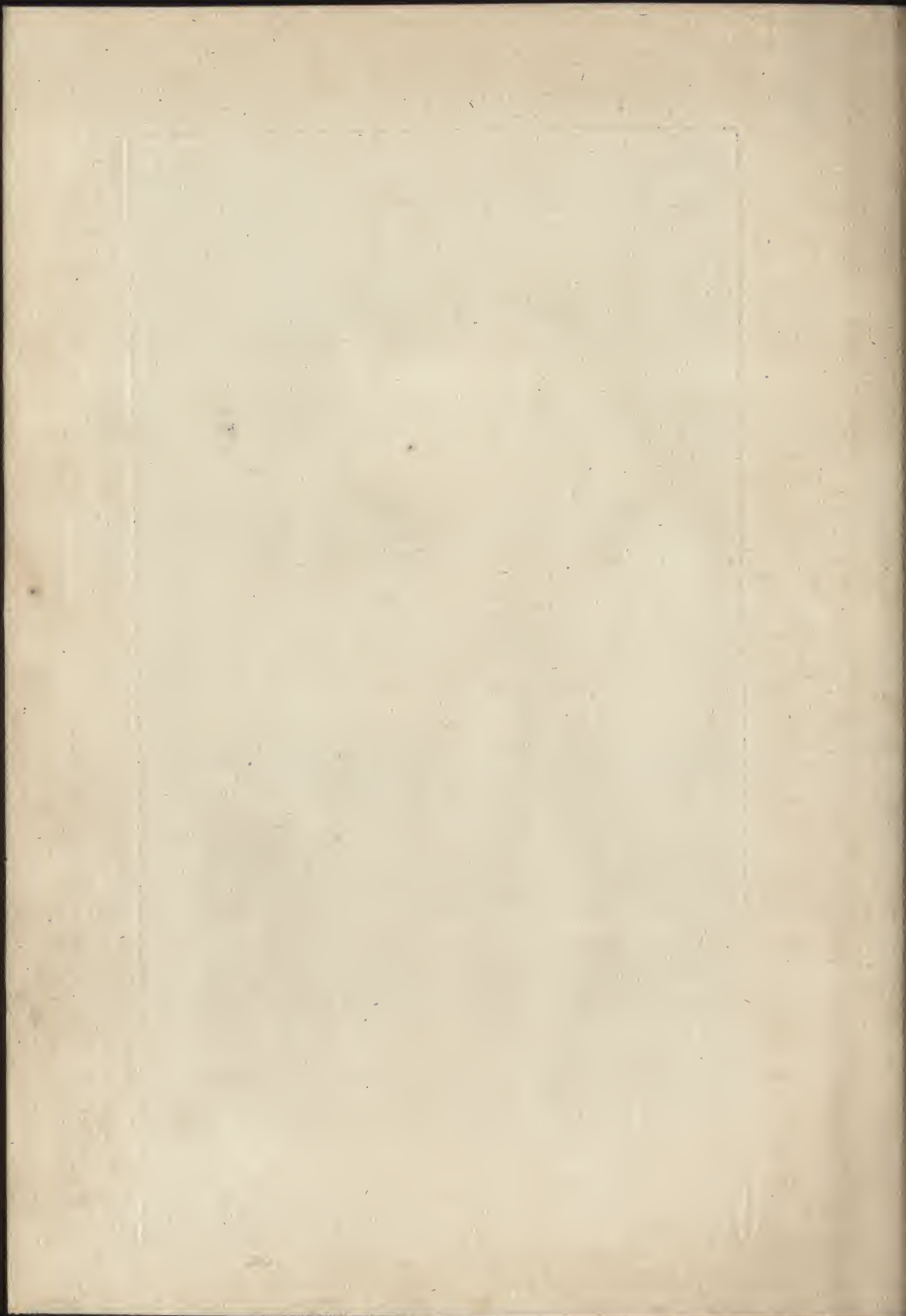


Raphael pinx

C.N. Cochin F. Sculp.

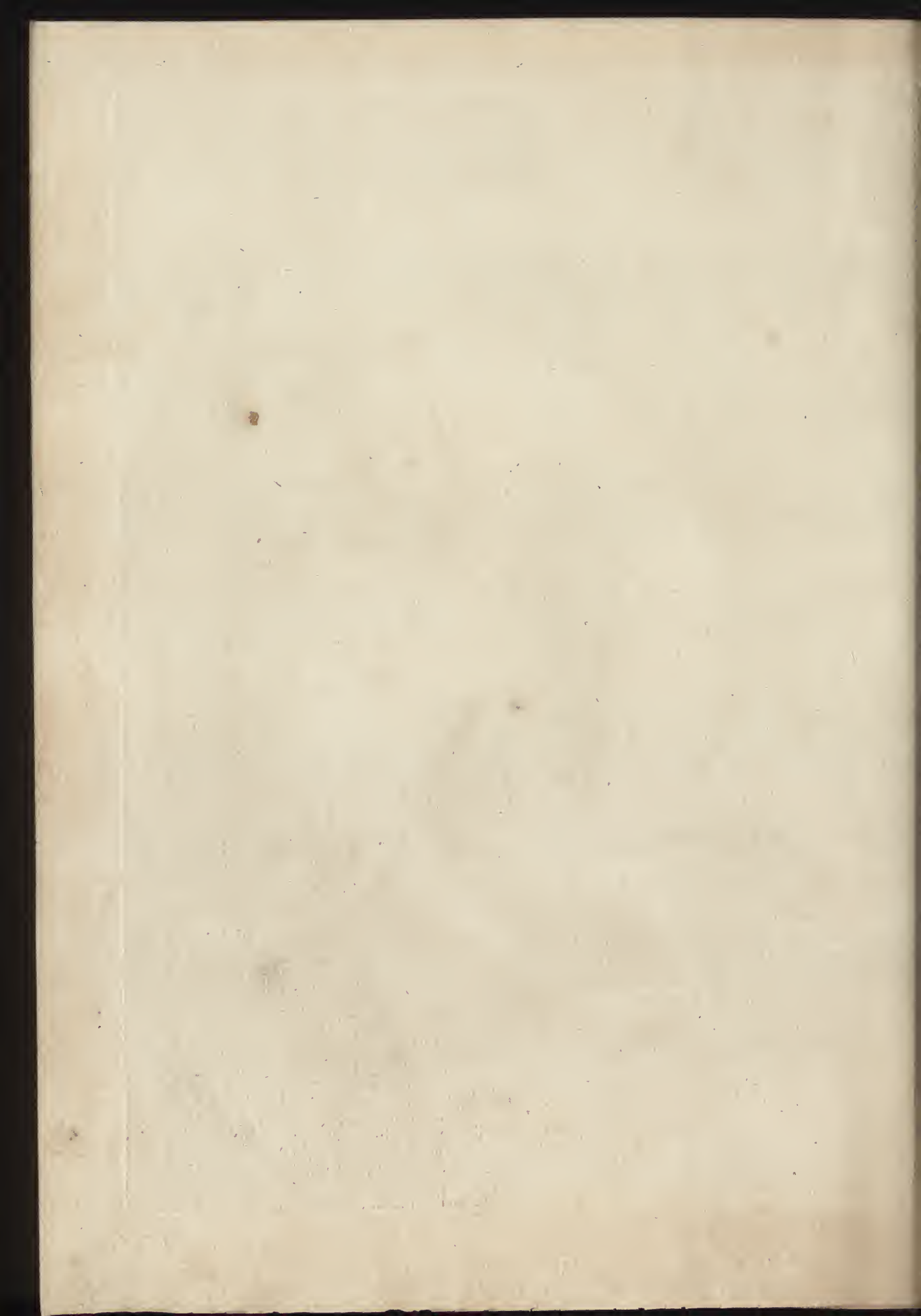






pl. 40



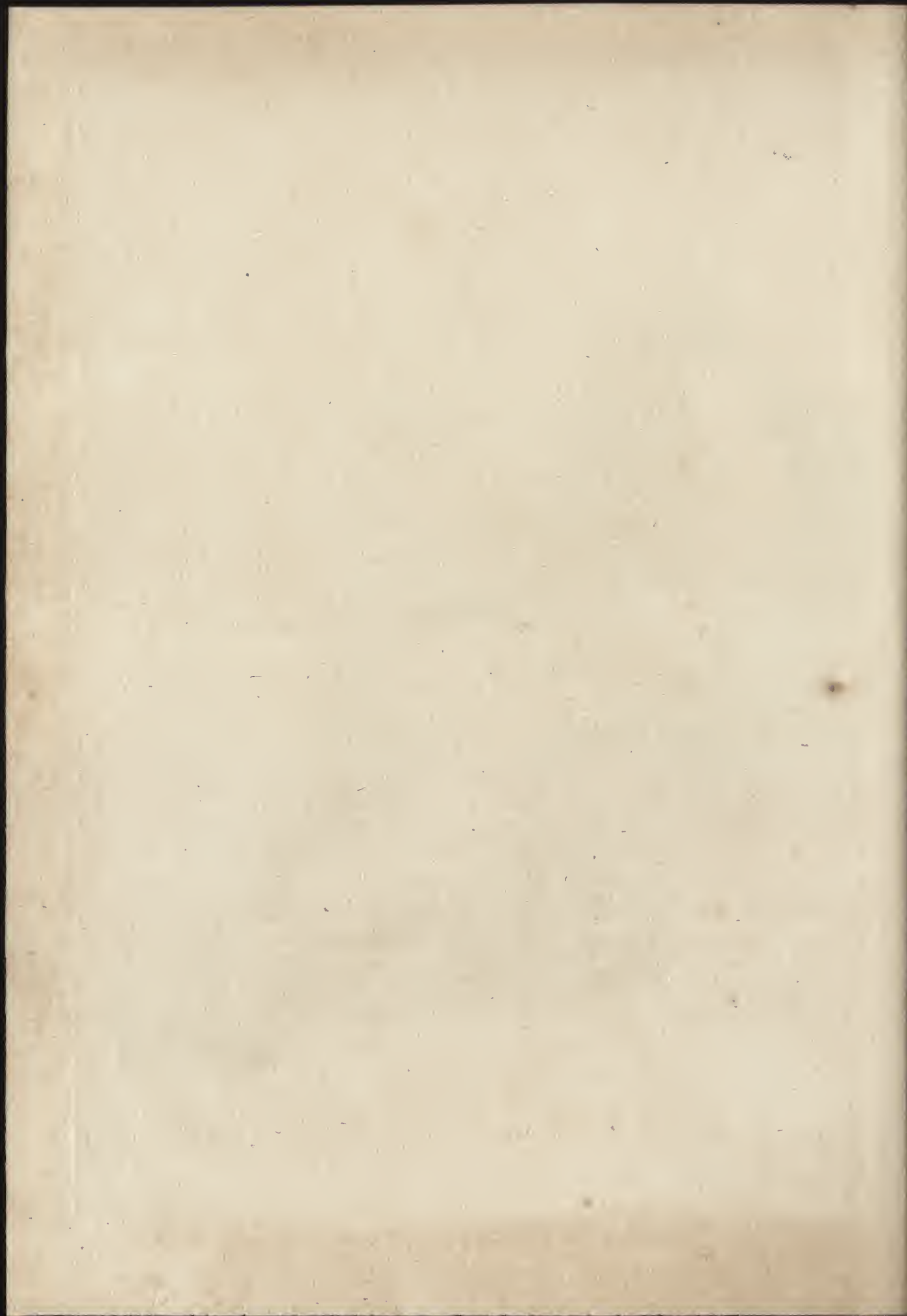








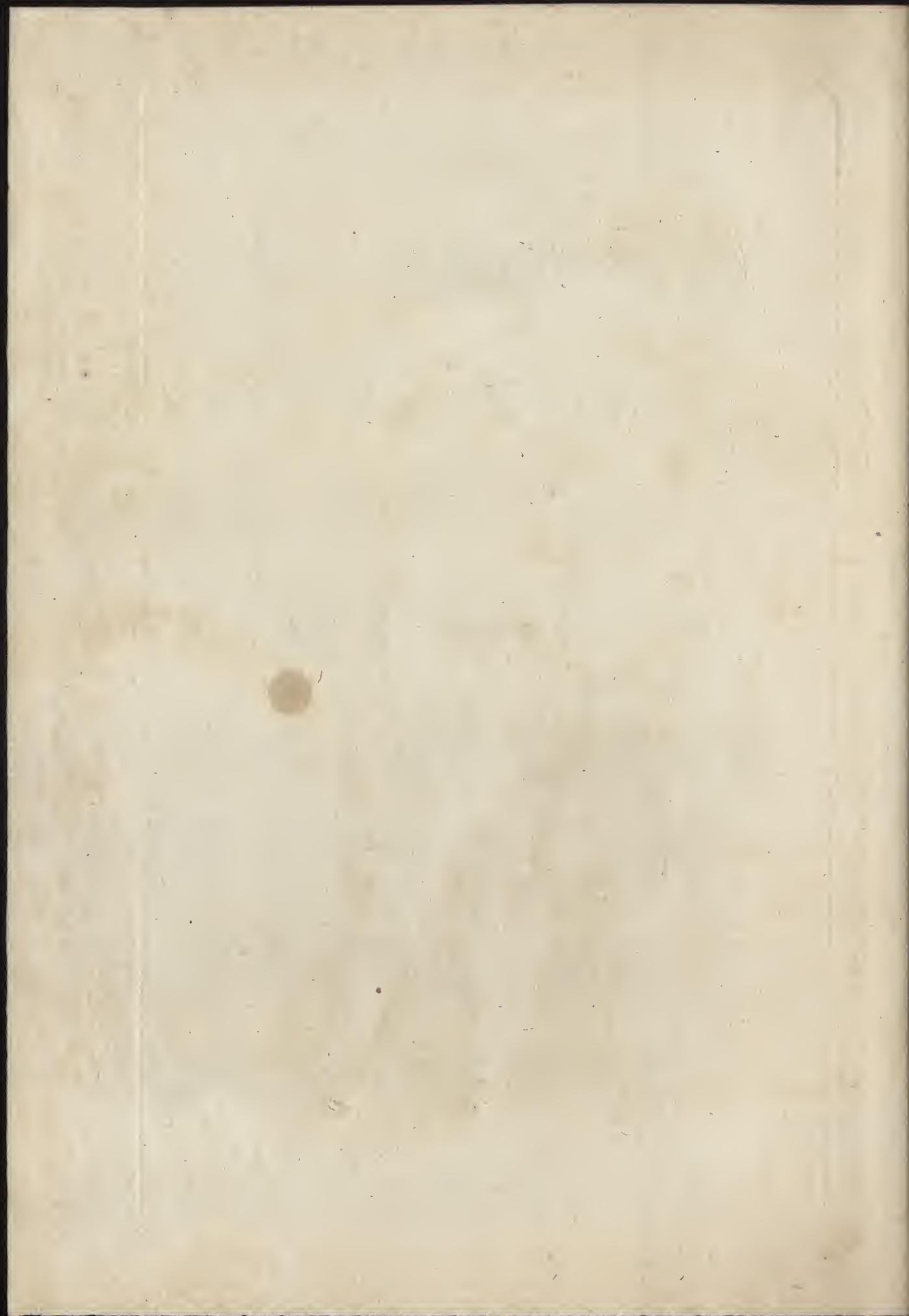
Cochin. f.



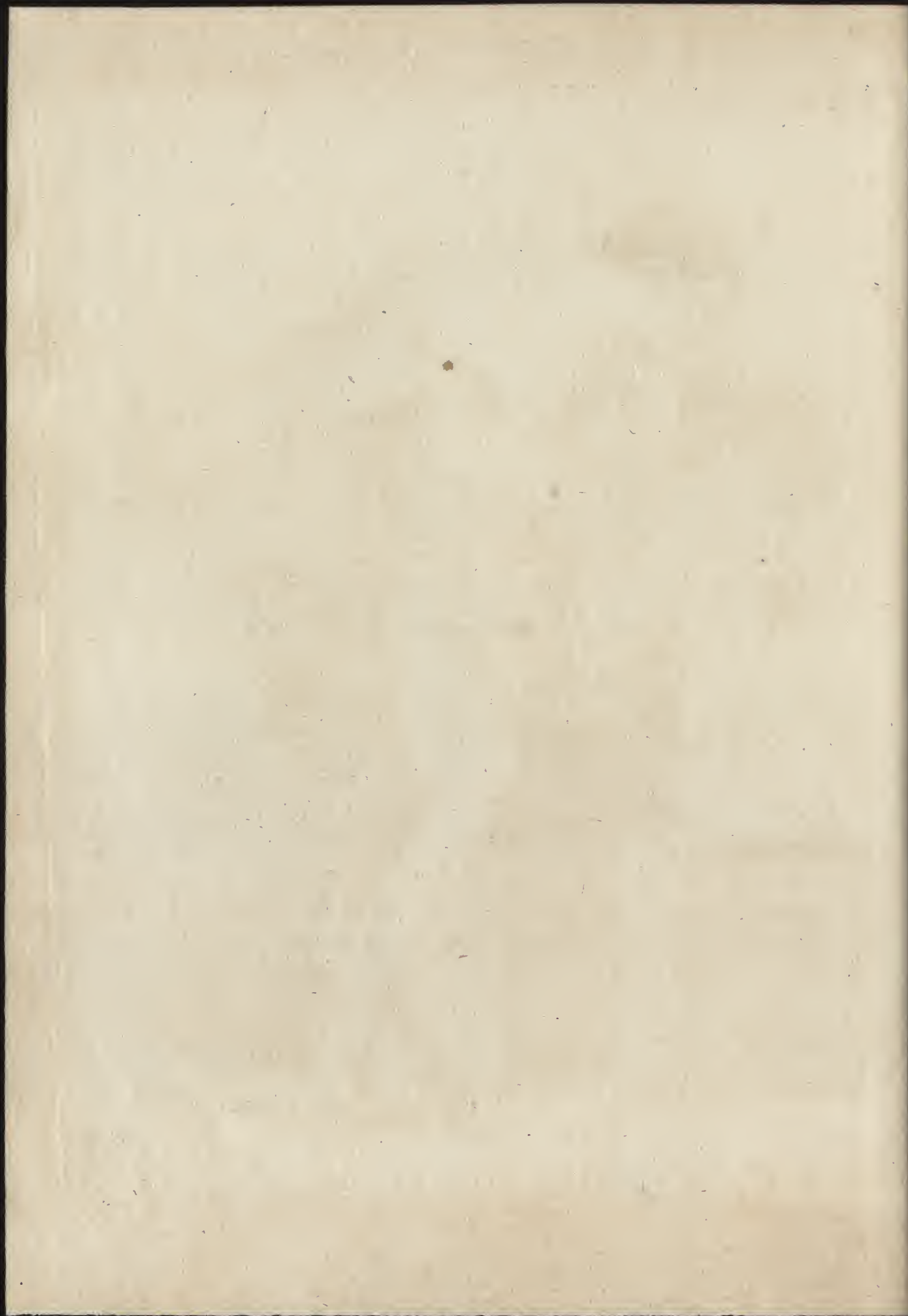




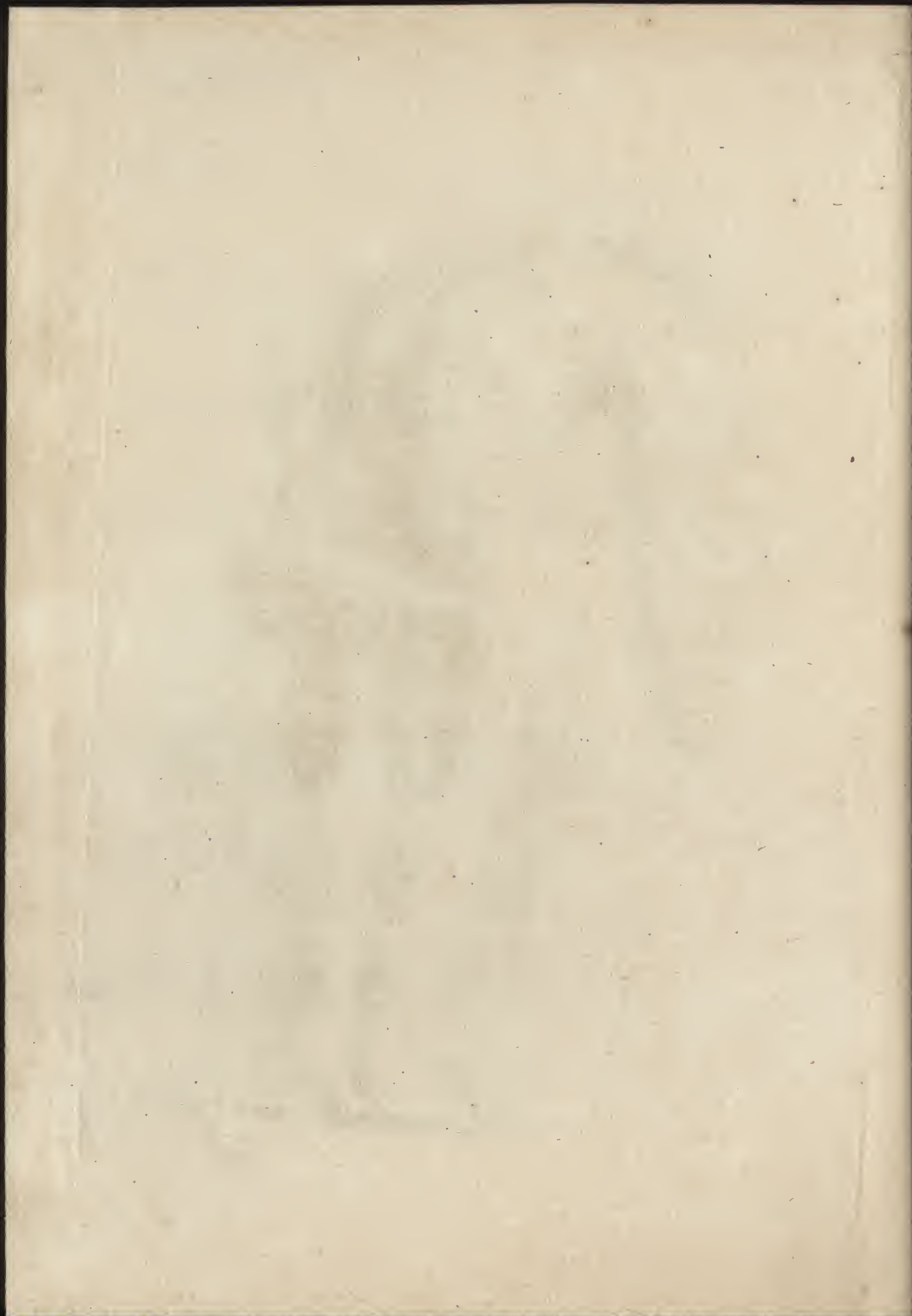




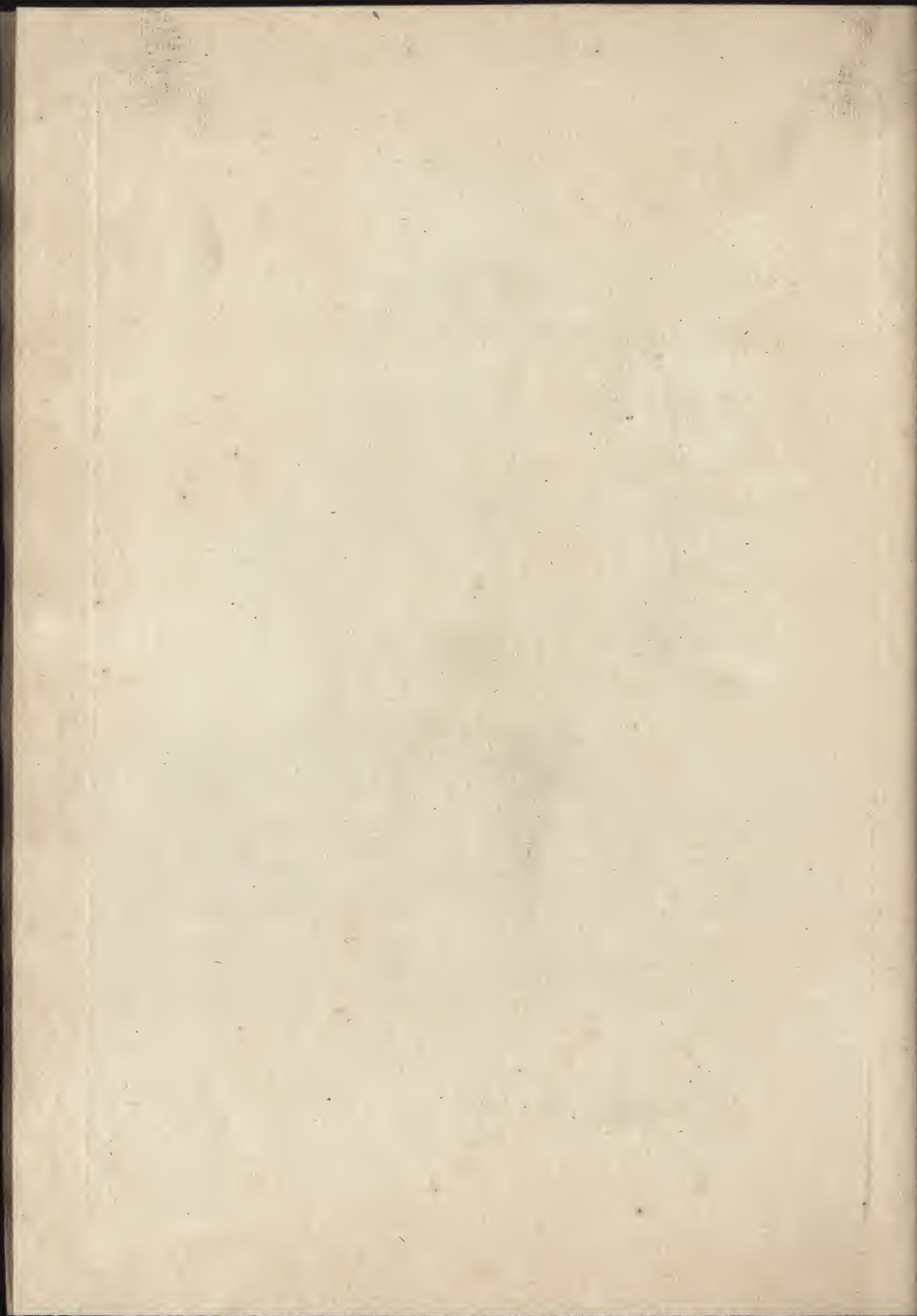




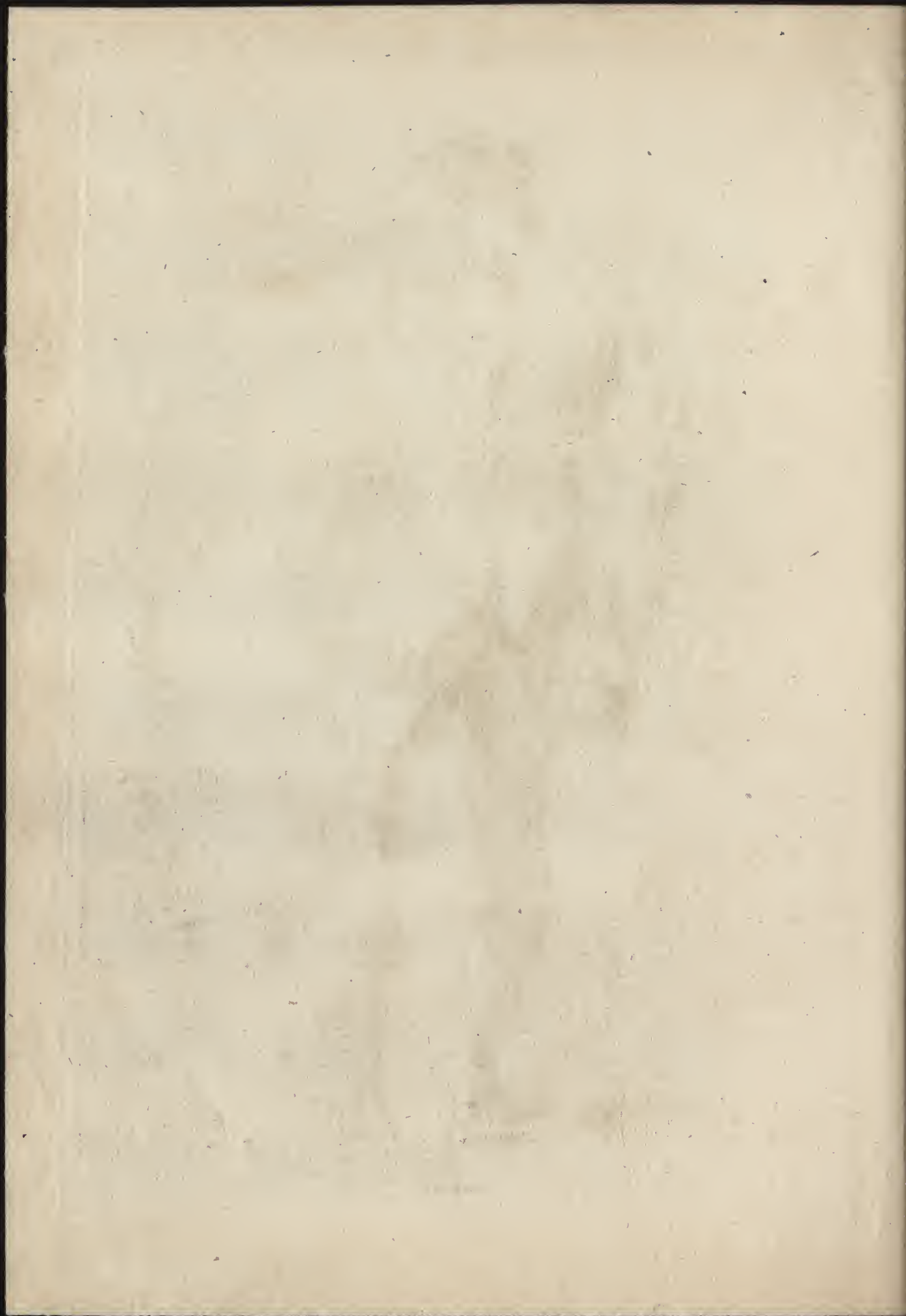




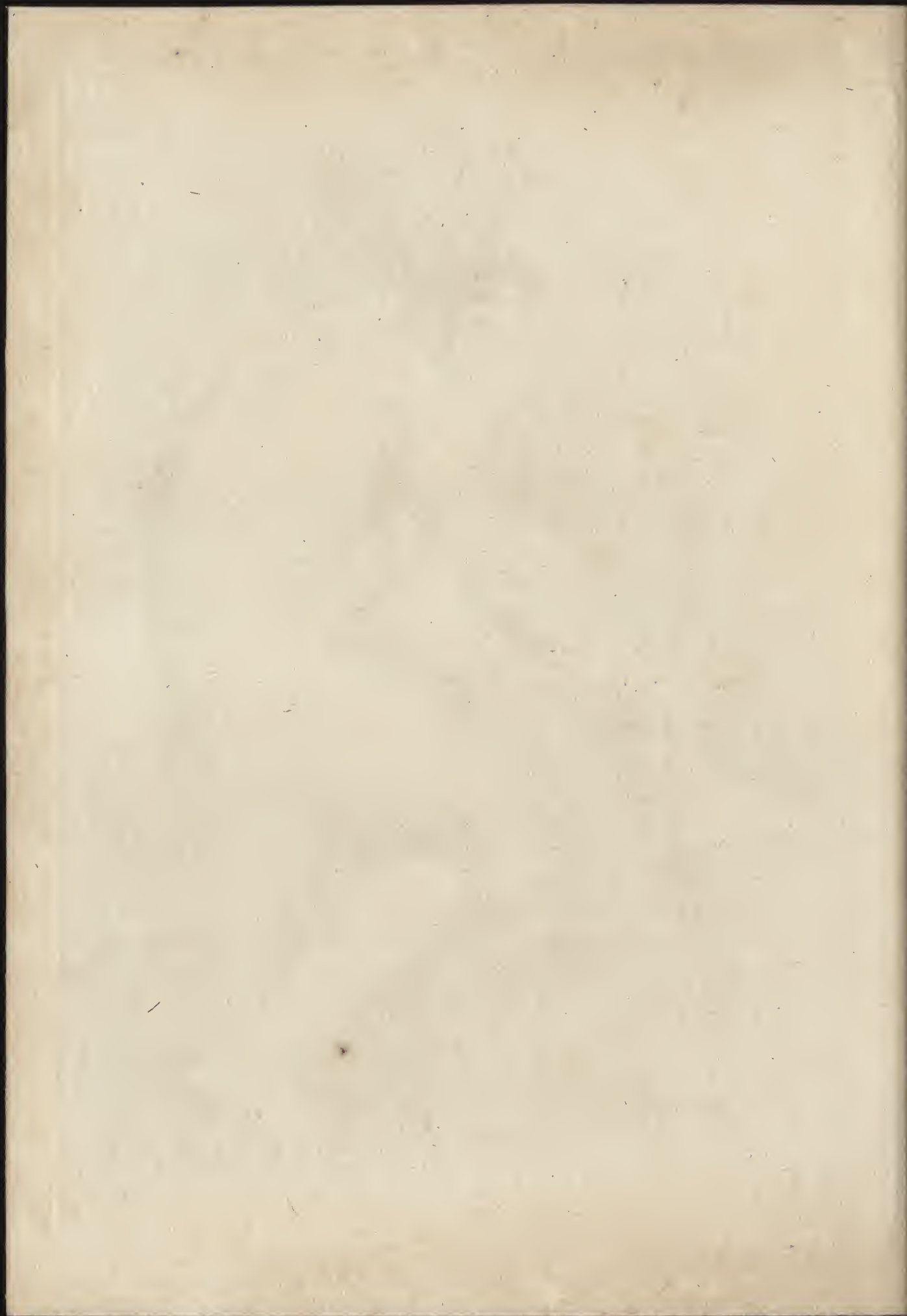


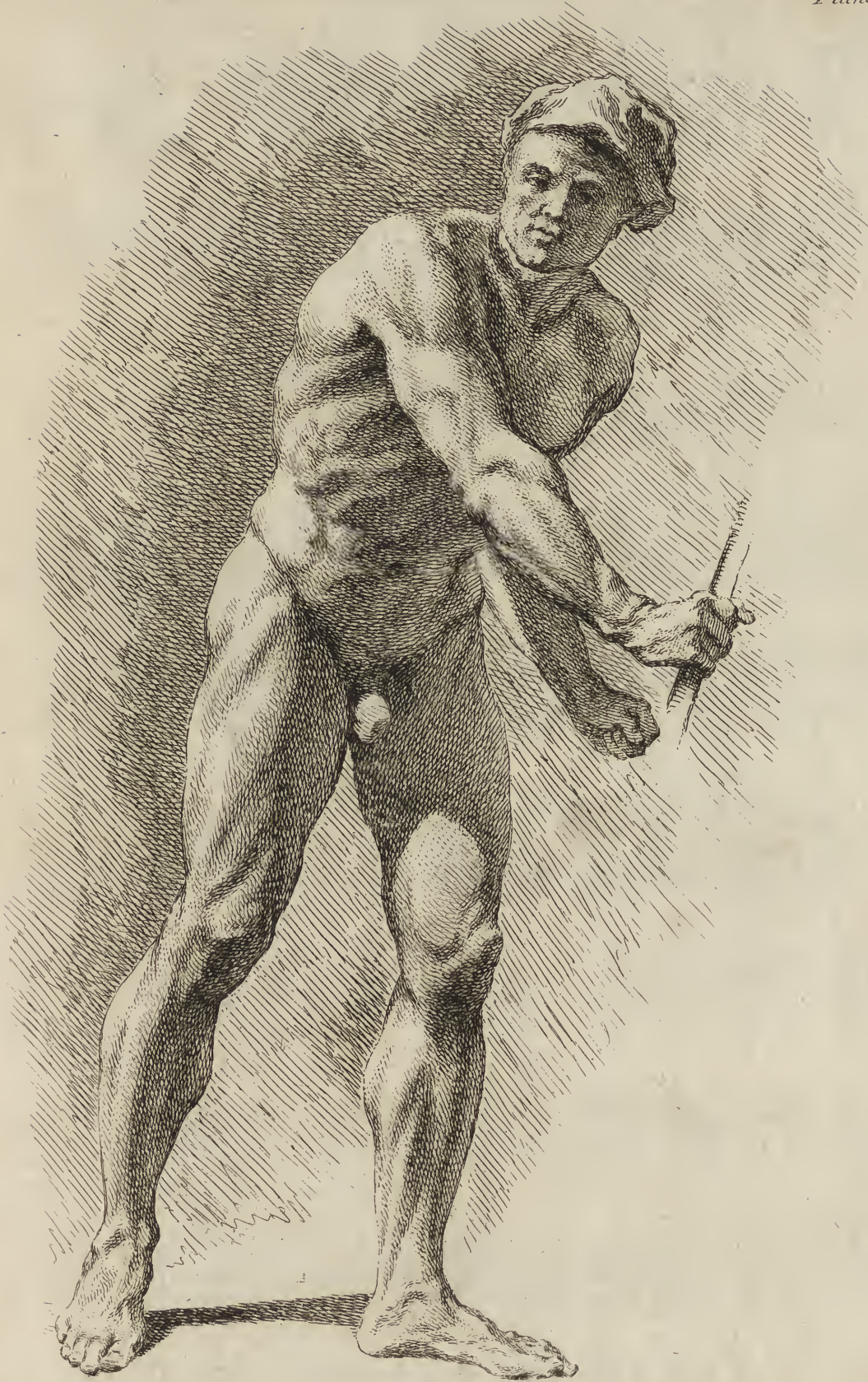


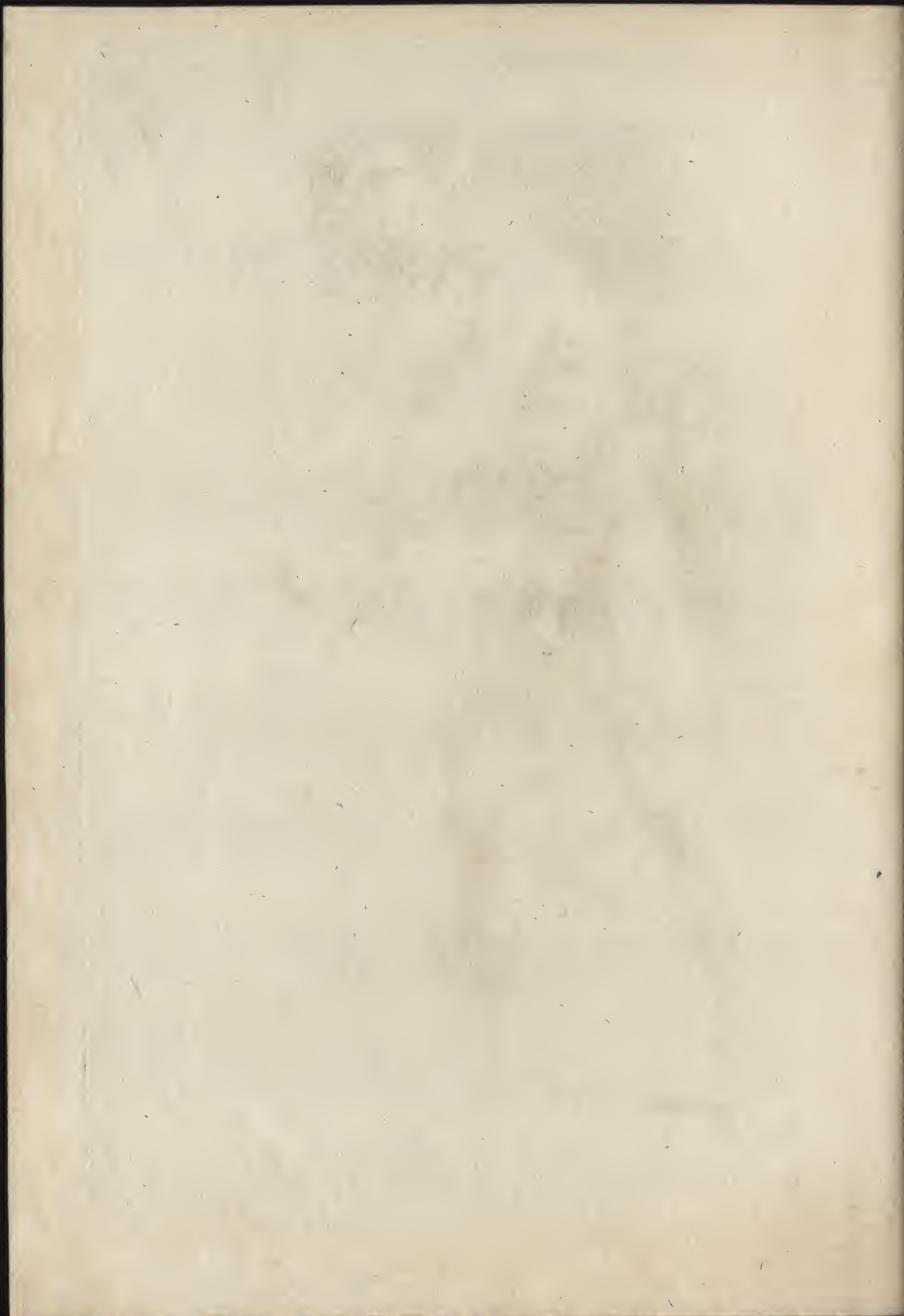




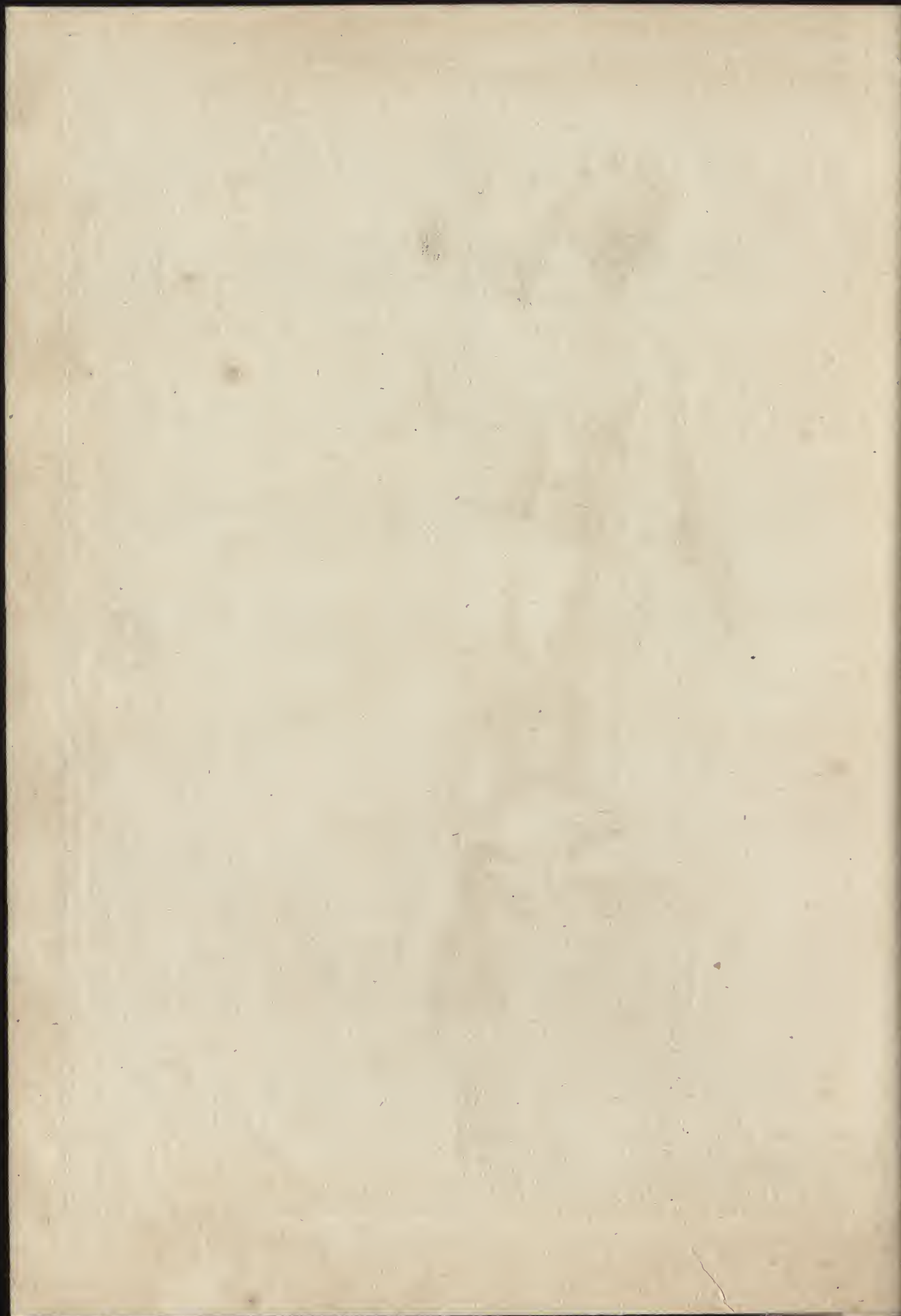


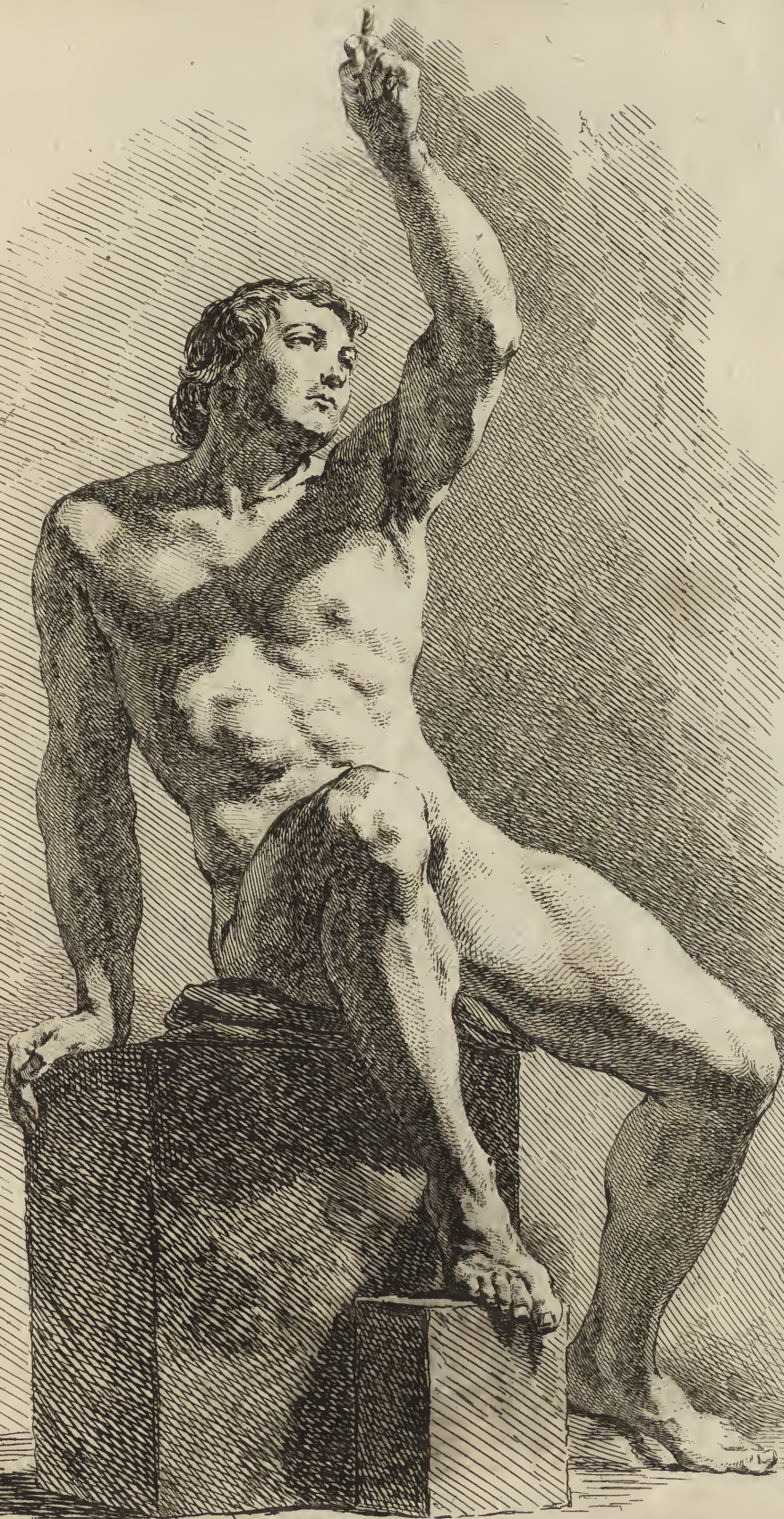


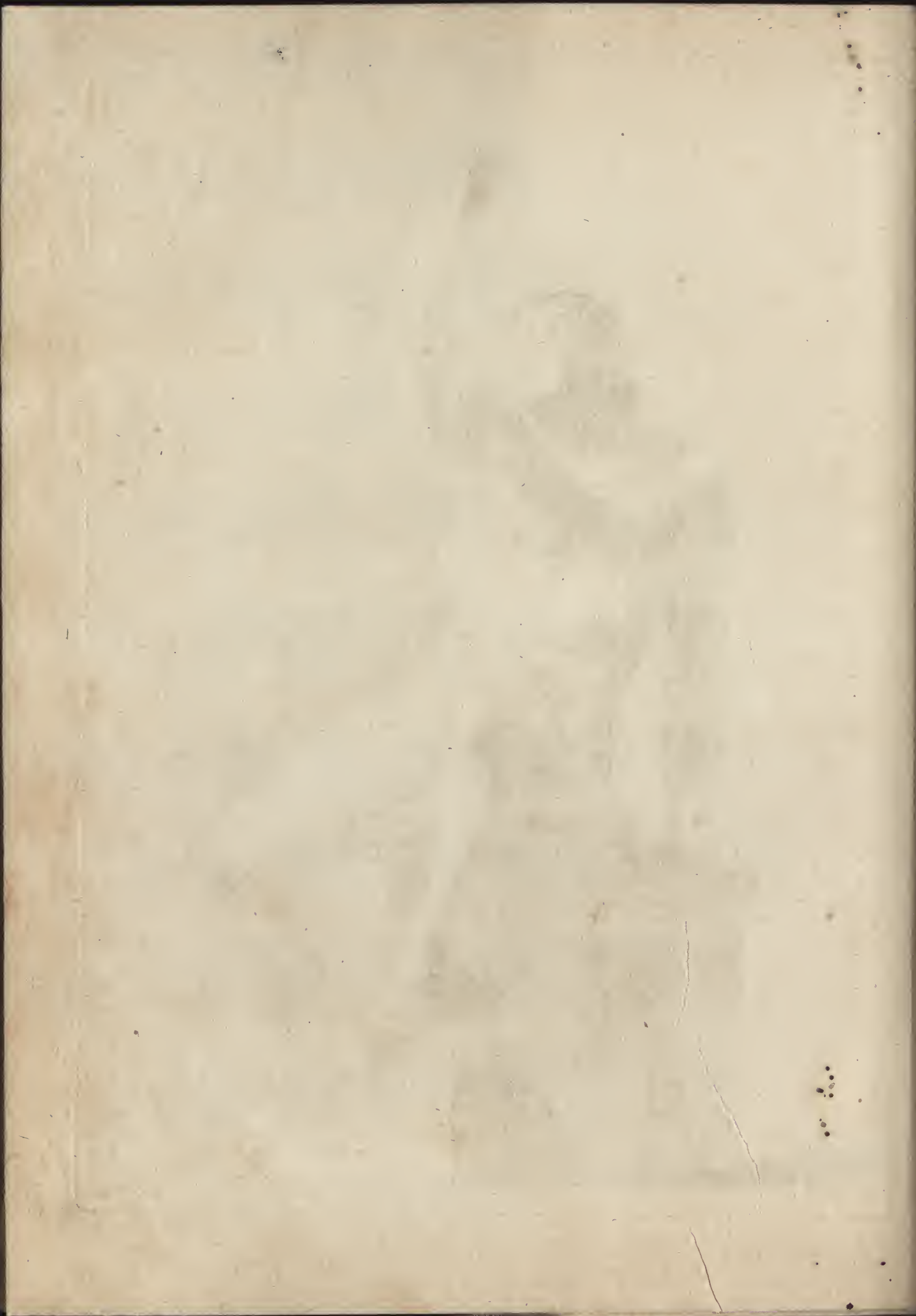








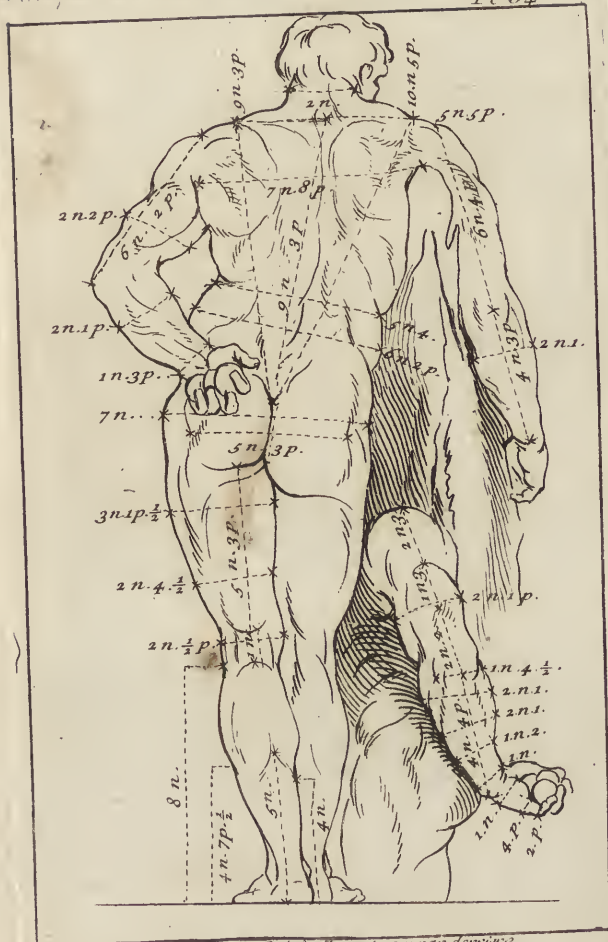




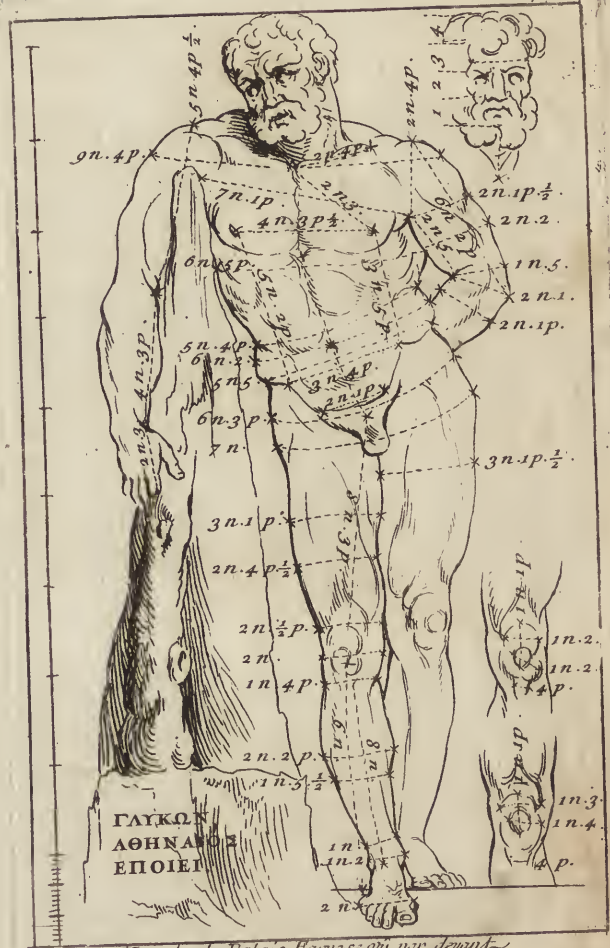


Costae, plexus solaris et vena cava superior

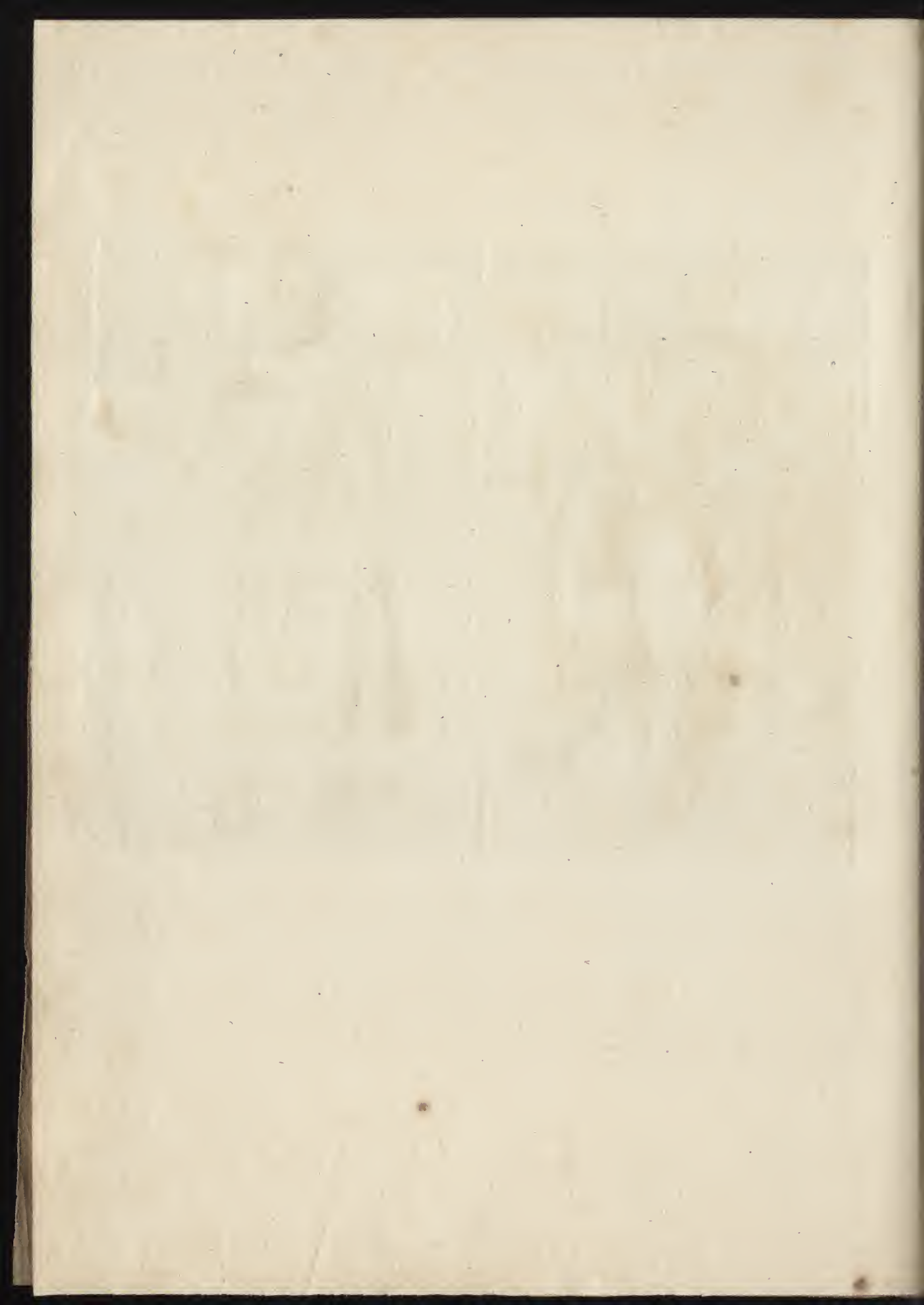
Back of
Foldout
Not Imaged

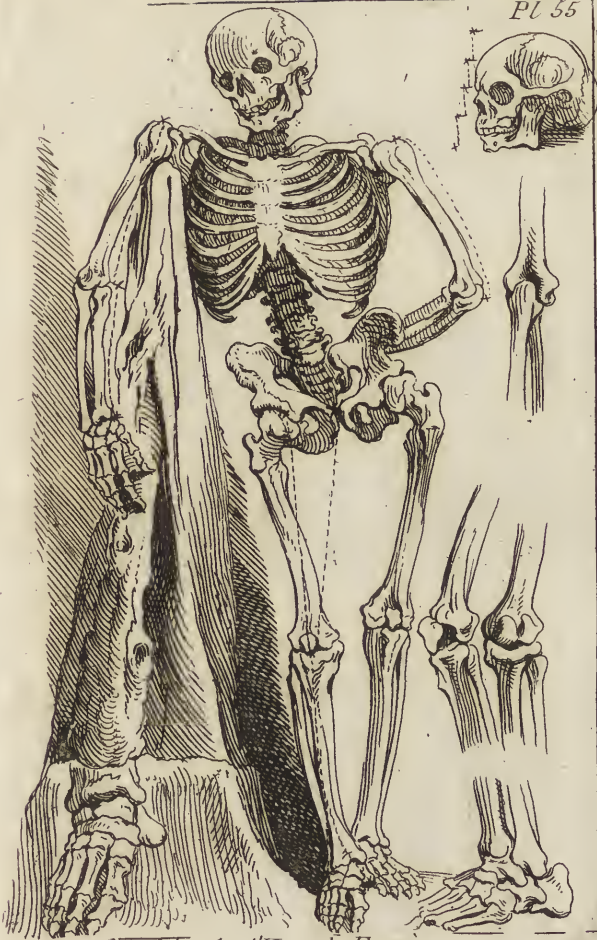


Hercule du Palais Florentin, vu par derrière



Hercule du Palais Florentin, vu par devant





Squelette de l'Hercule Farnese.

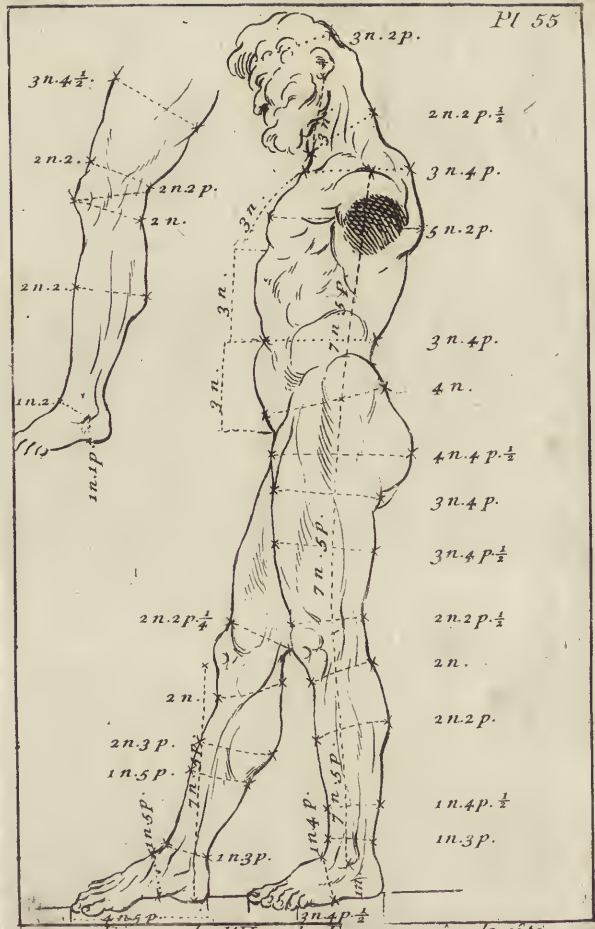
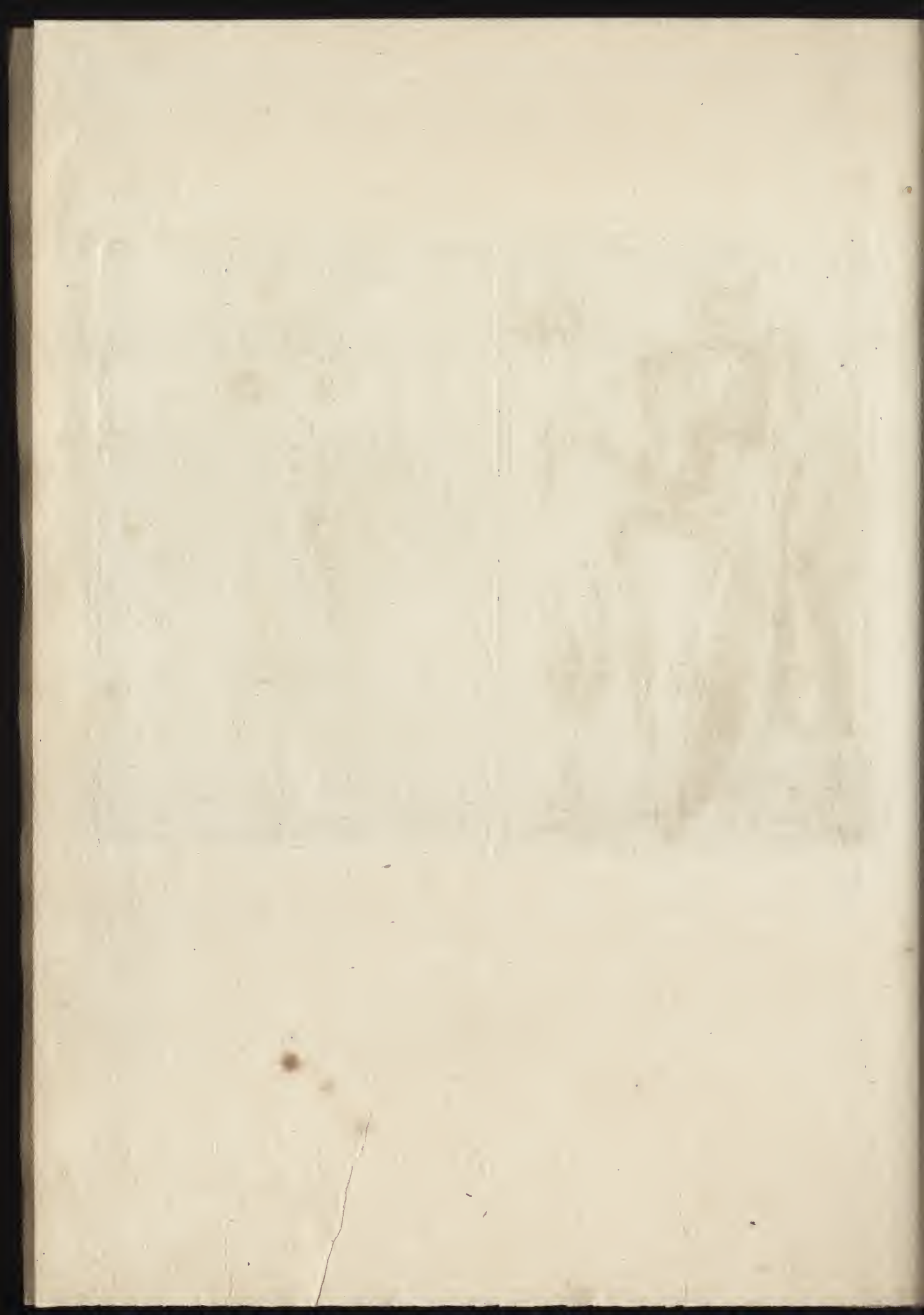
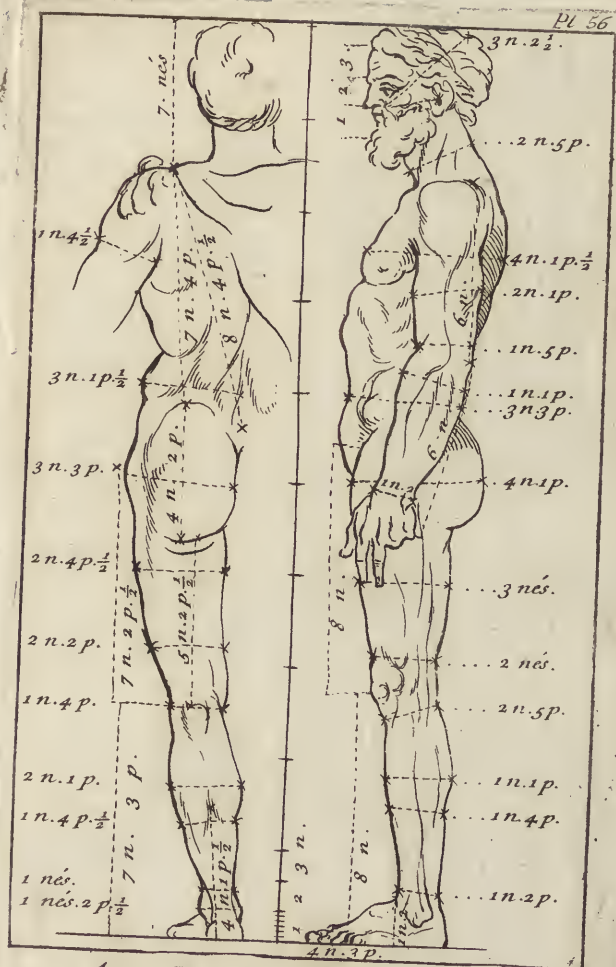
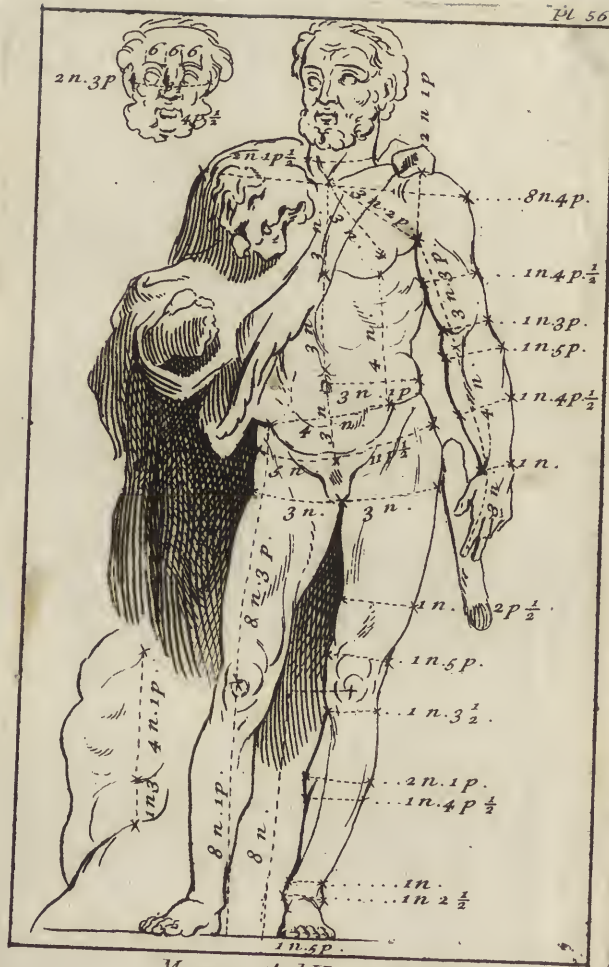


Figure de l'Hercule Farnese, vue de côté.



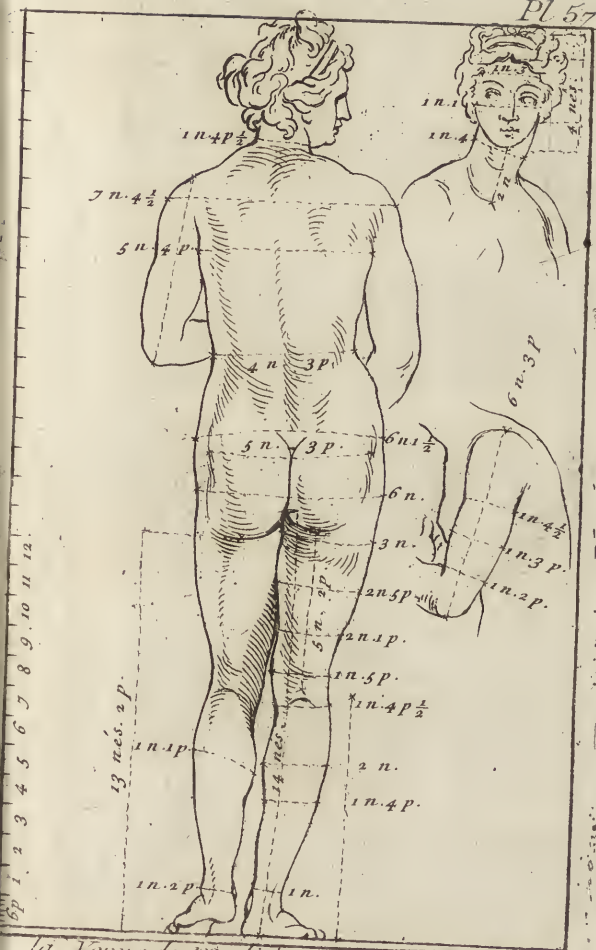


Autras Mesures de l'Hercule Commode

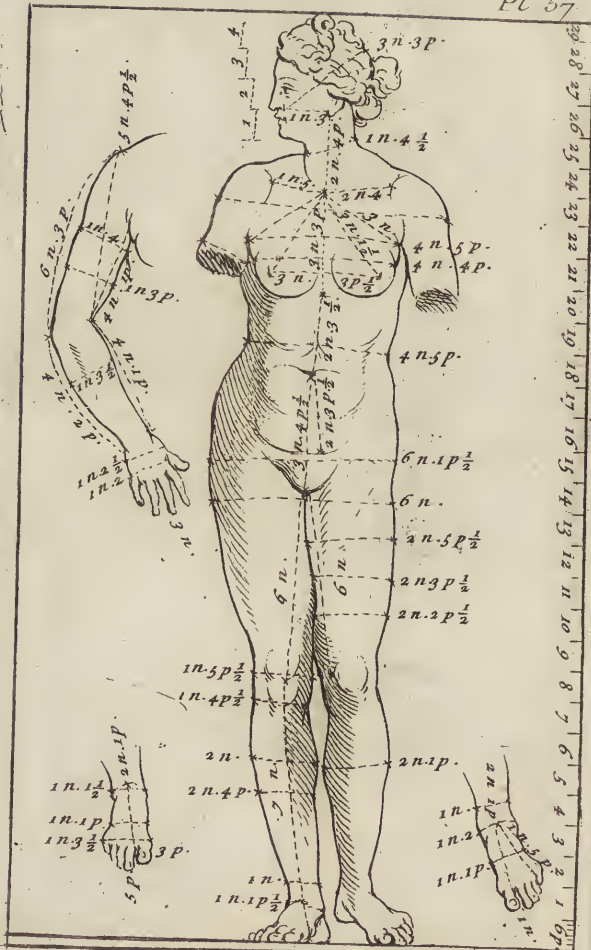


Mesures de l'Hercule Commode



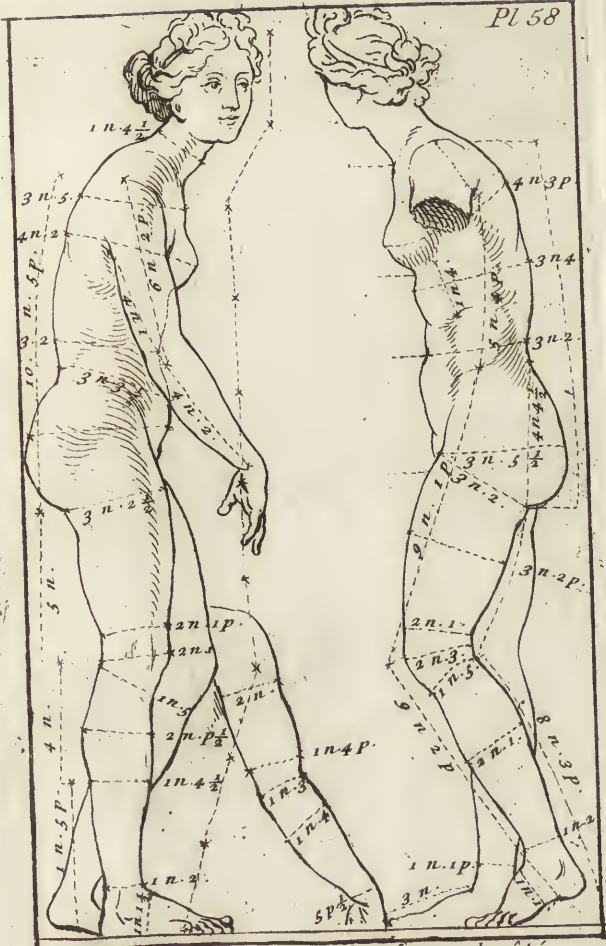


la Venus de Medicis, vue par derrière



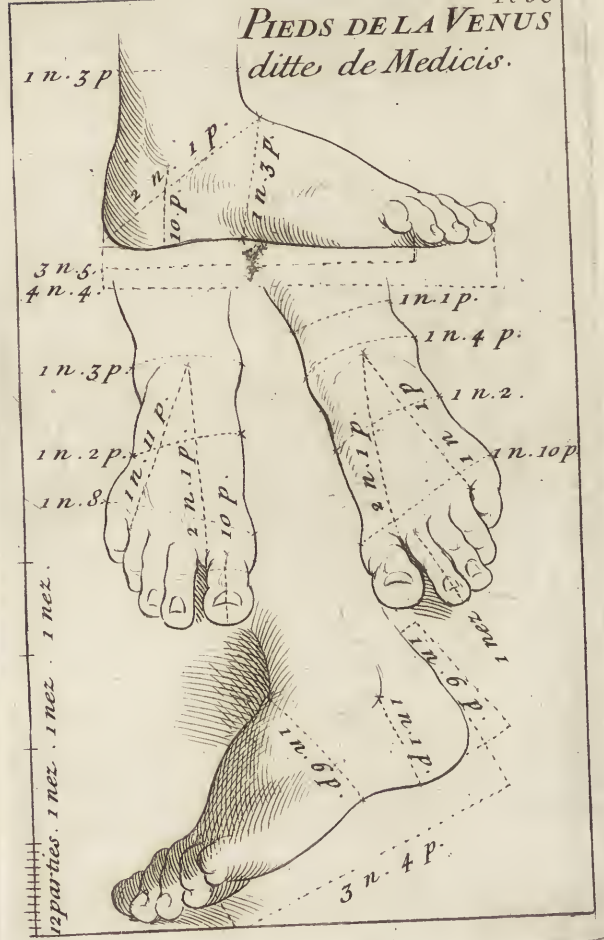
la Venus dite de Medicis





la Venus de Medicis vue par le côté

PIEDS DE LA VENUS ditte de Medicis.



parties. 1 nez. 1 nez.



Pl 59



Venus Antiqua

Pl 50

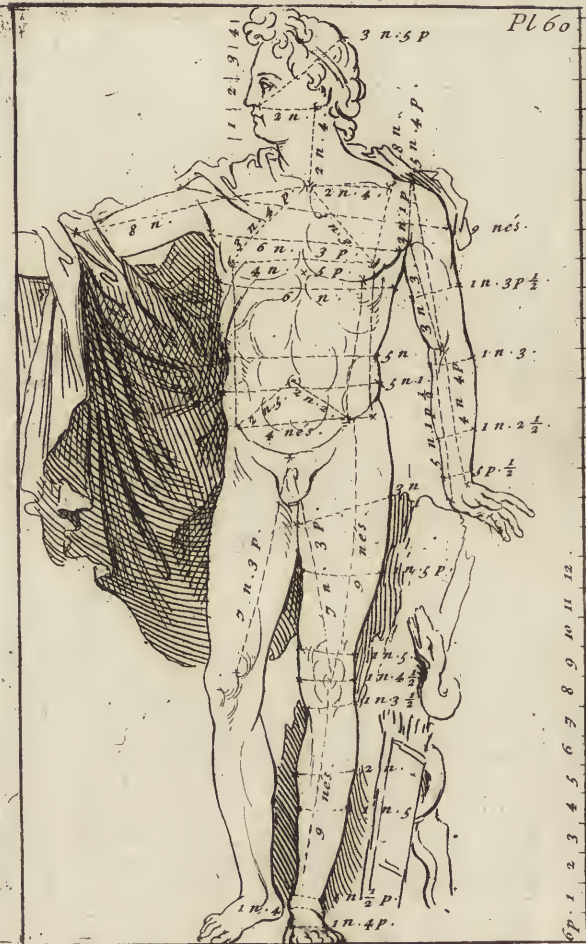


Têtes de la Venus ombrees



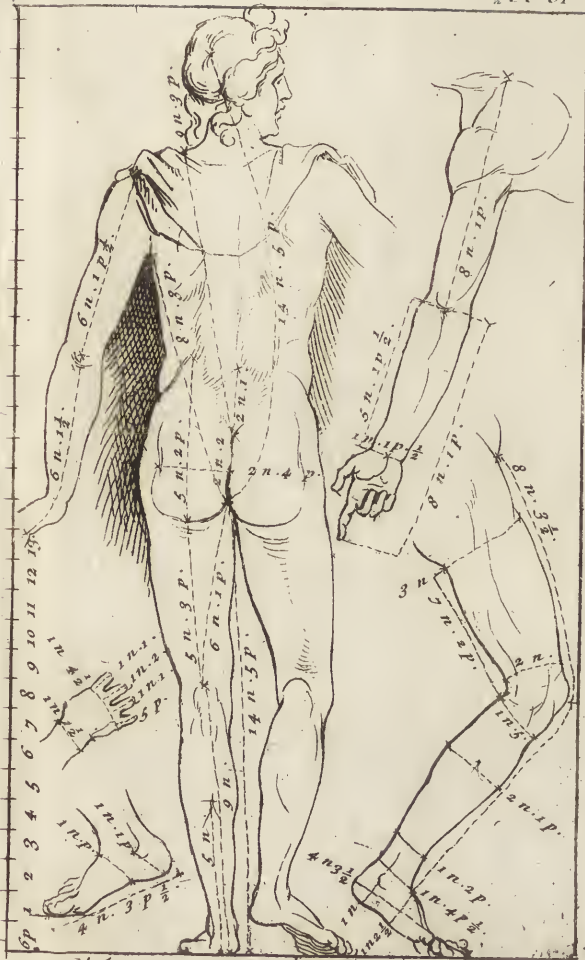


autre vue de l'Apollon du Vatican

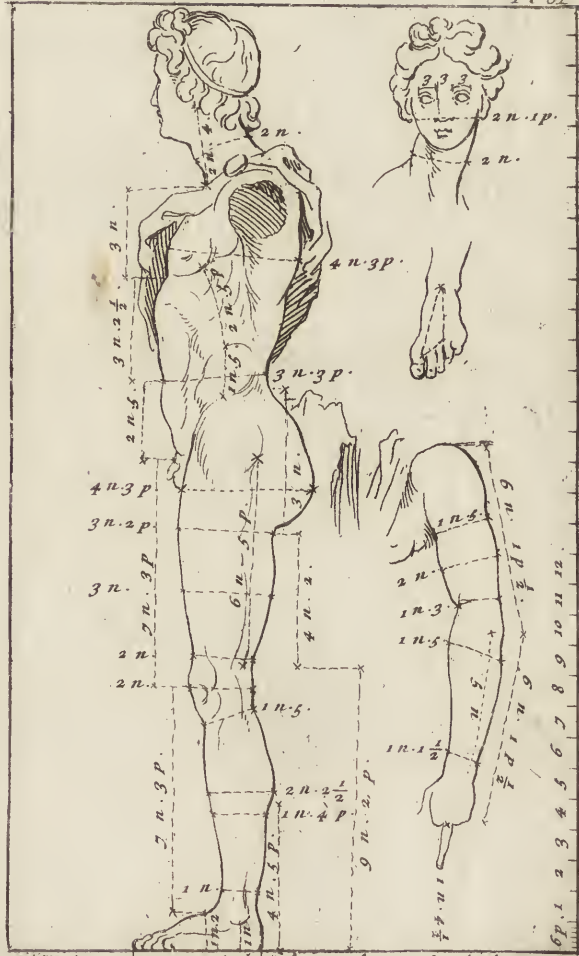


l'Apollon du Vatican



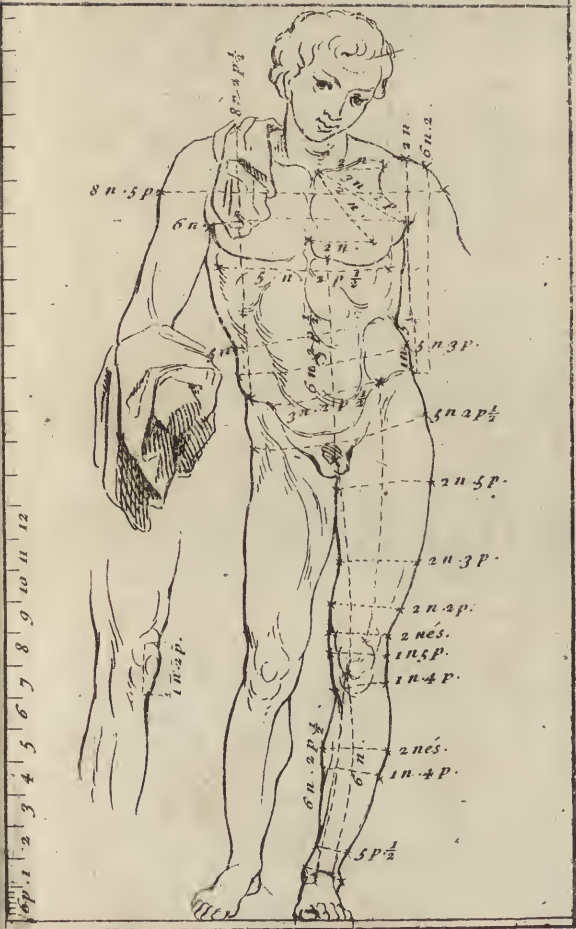


L'Apollon du Vatican vu par derrière

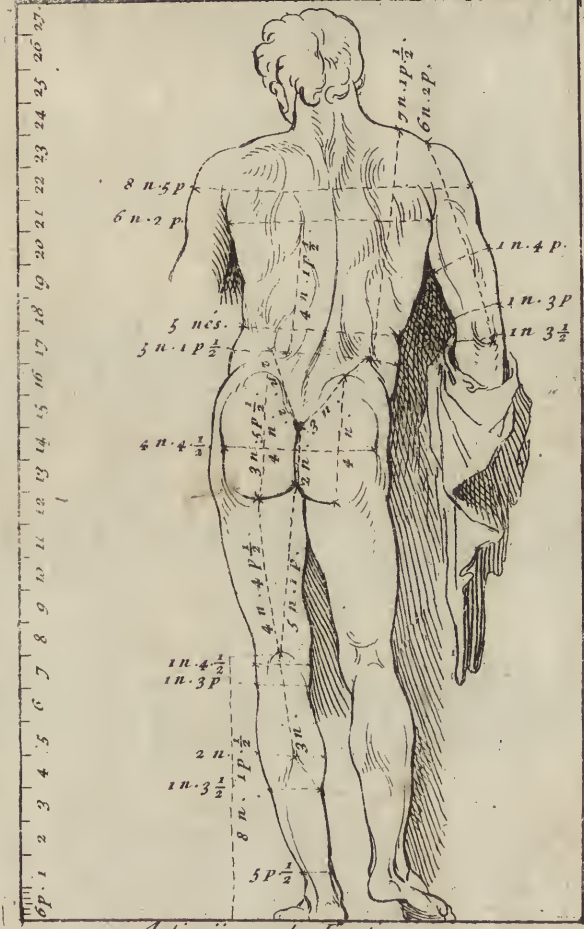


le même vu par le côté

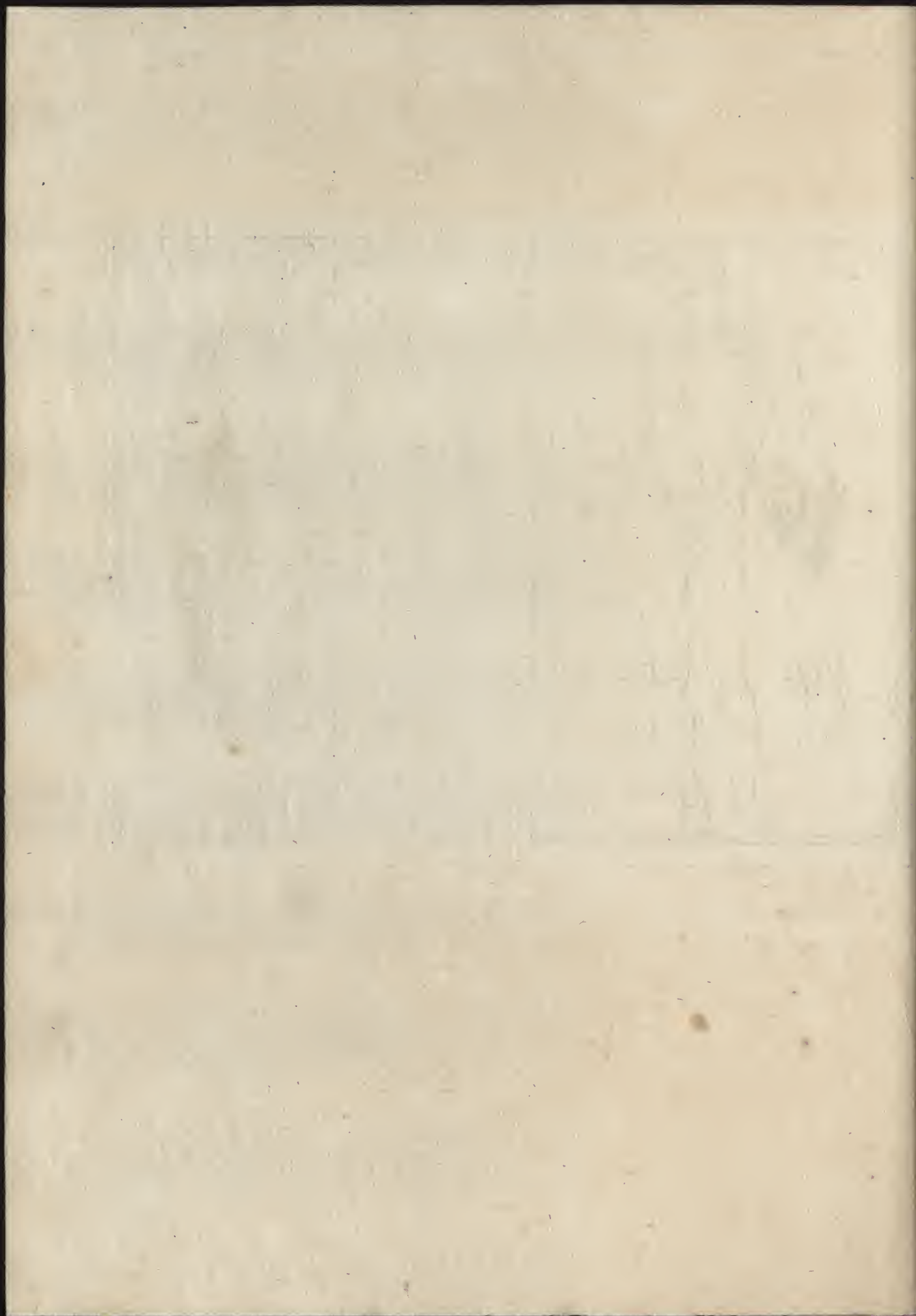




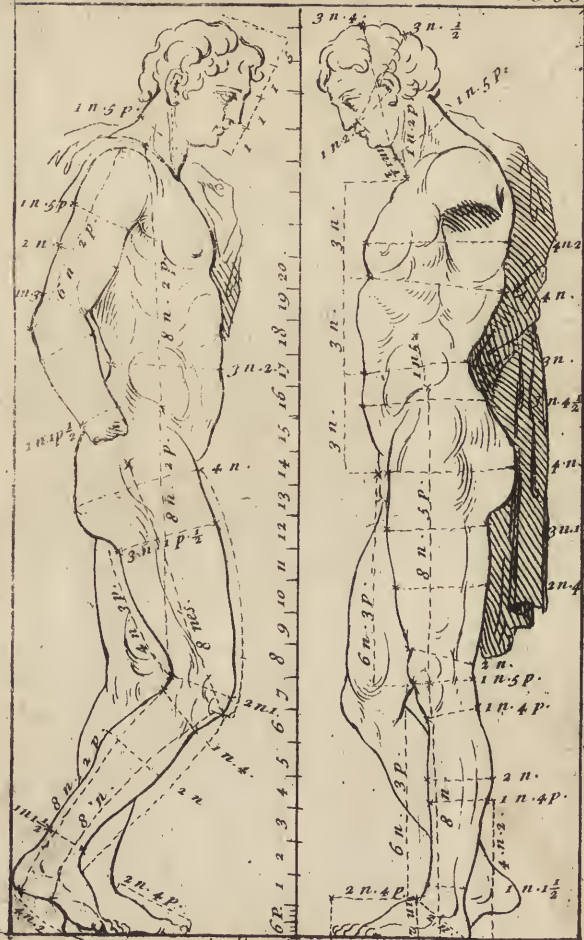
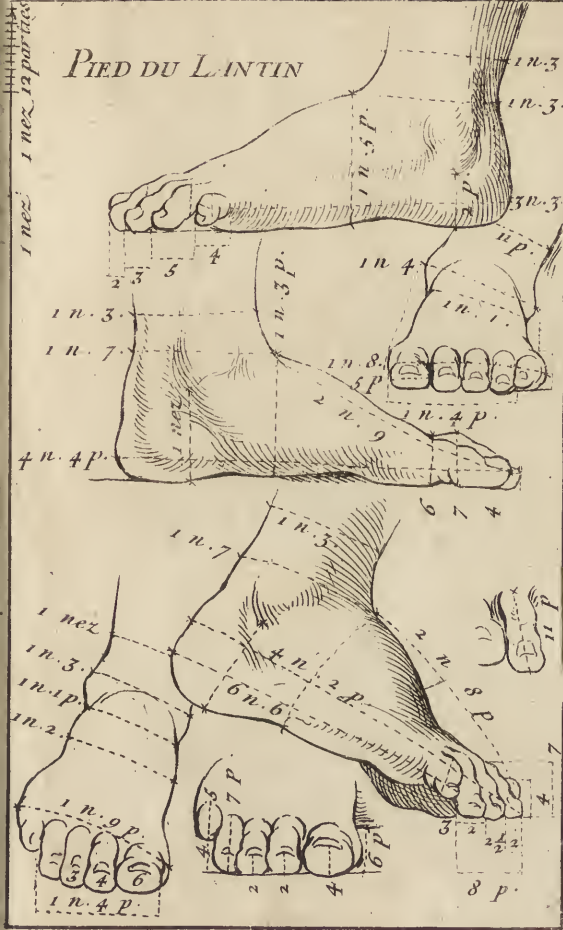
Antinoüs ou le Lantin

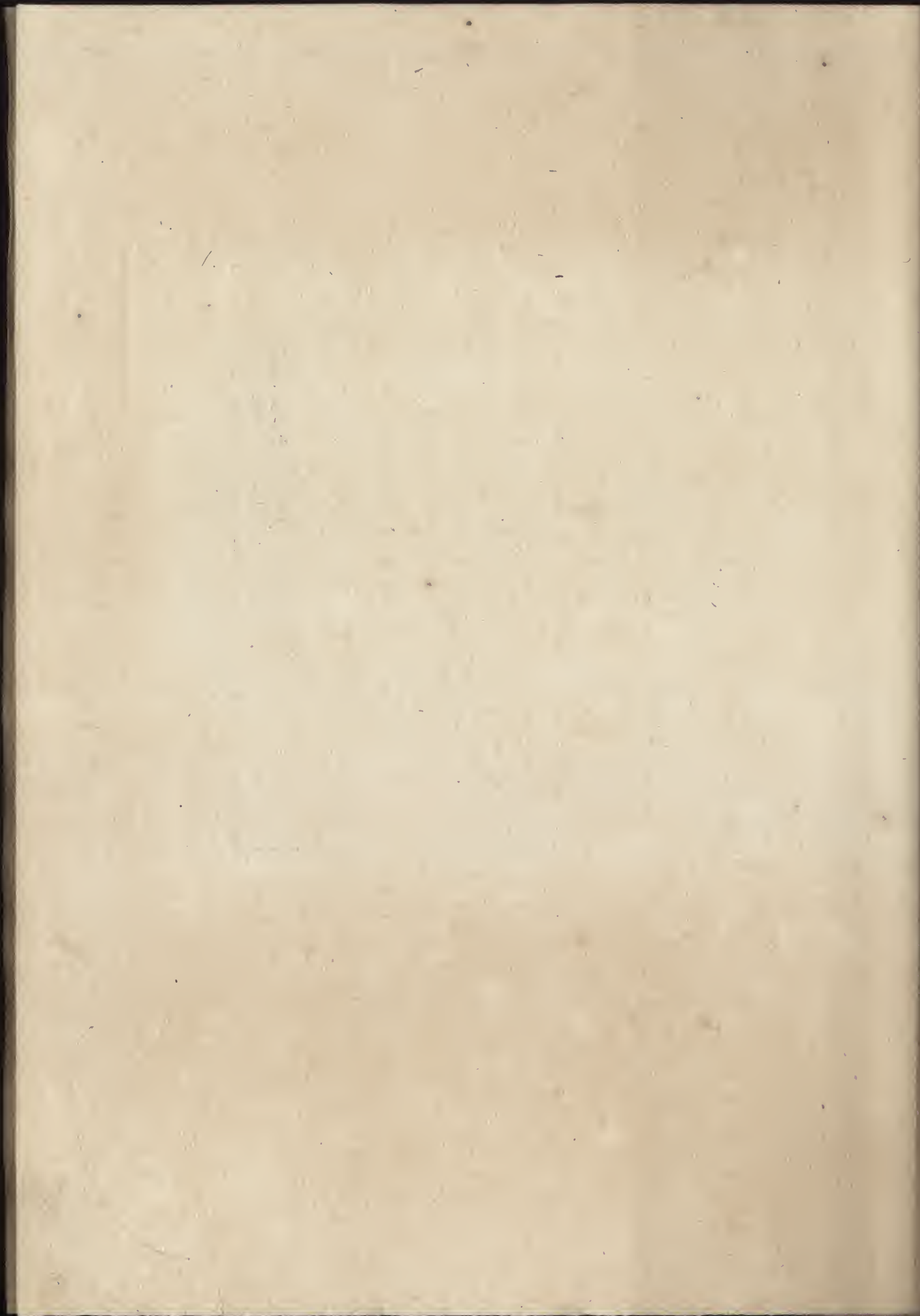


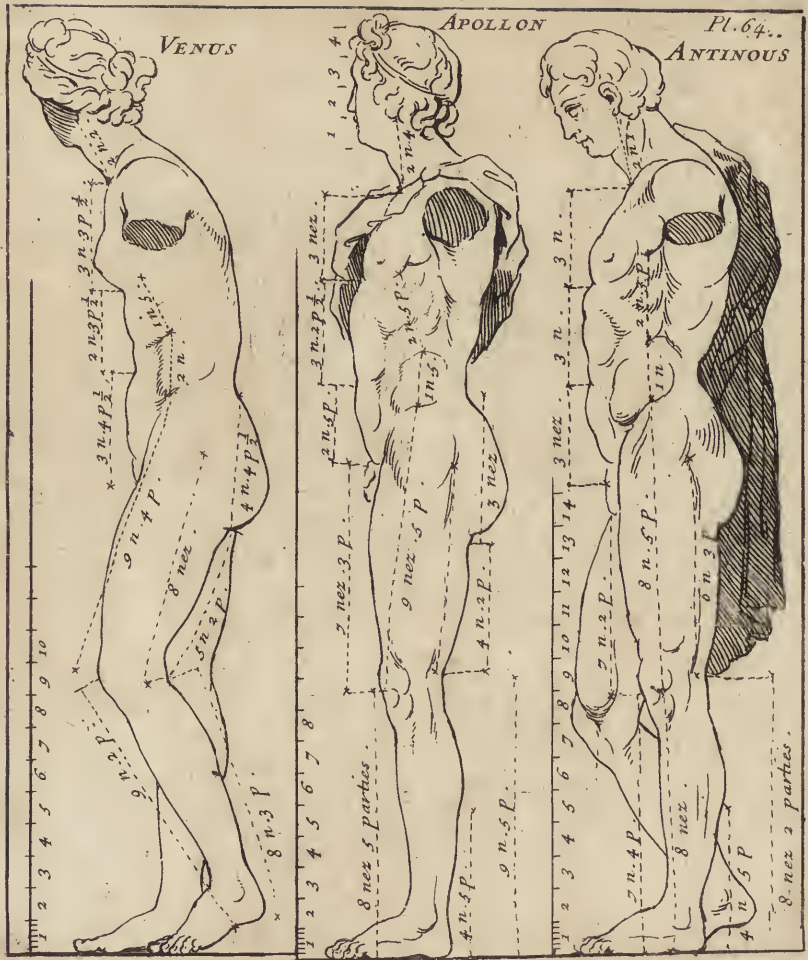
Antinoüs ou le Lantin



PIED DU LANTIN







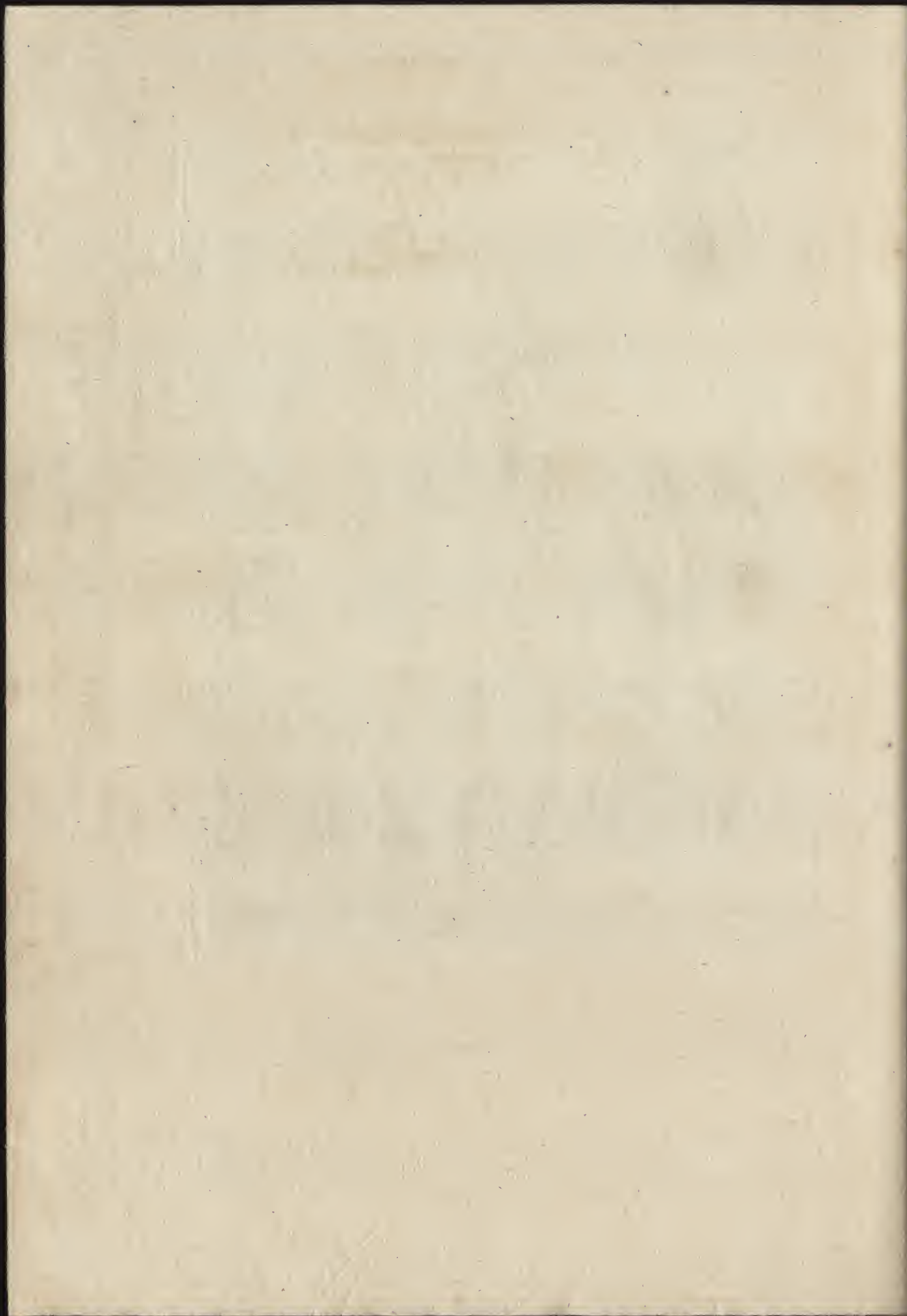


1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
6 parties Grandeurs de nez du grand Laocoon

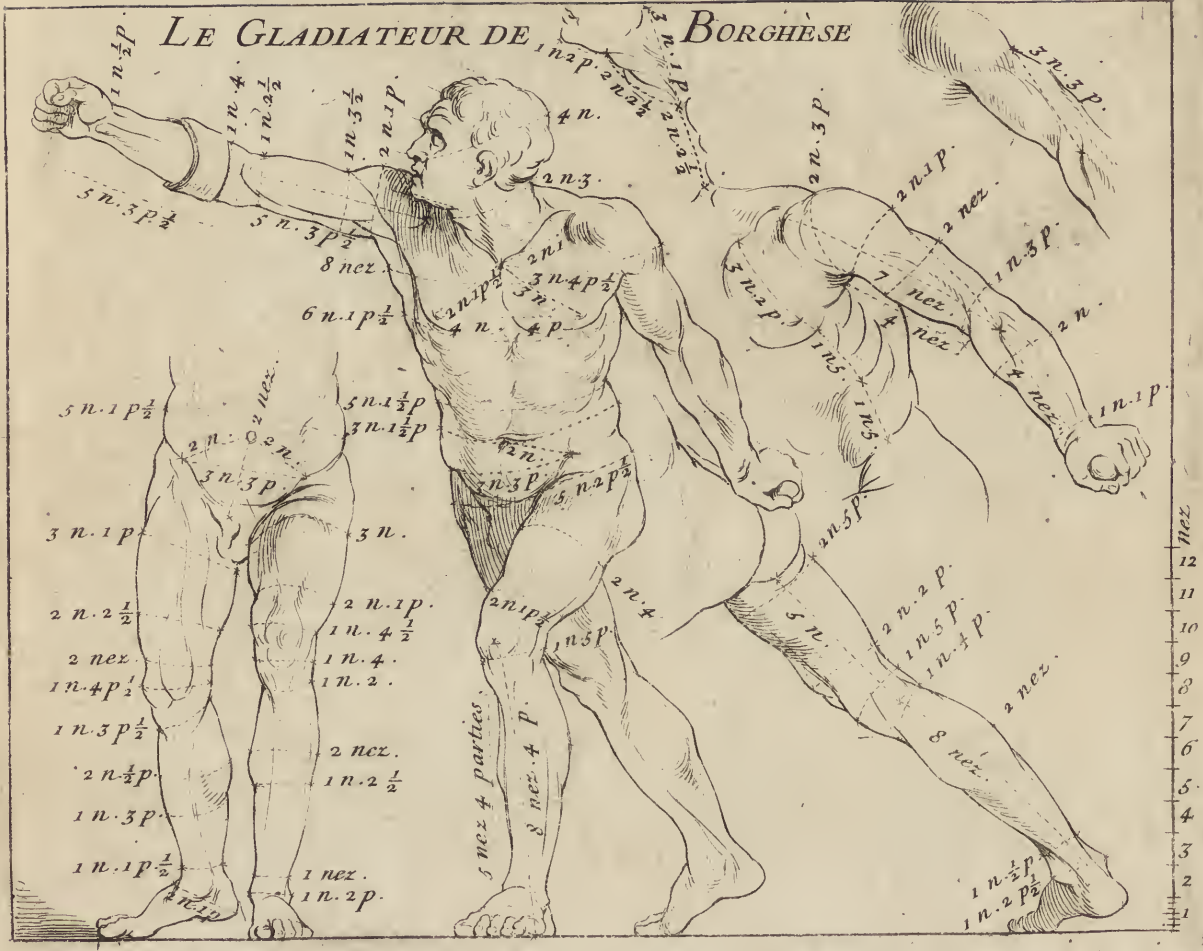
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 17
6 p. Grandeurs des nez du grand enfant

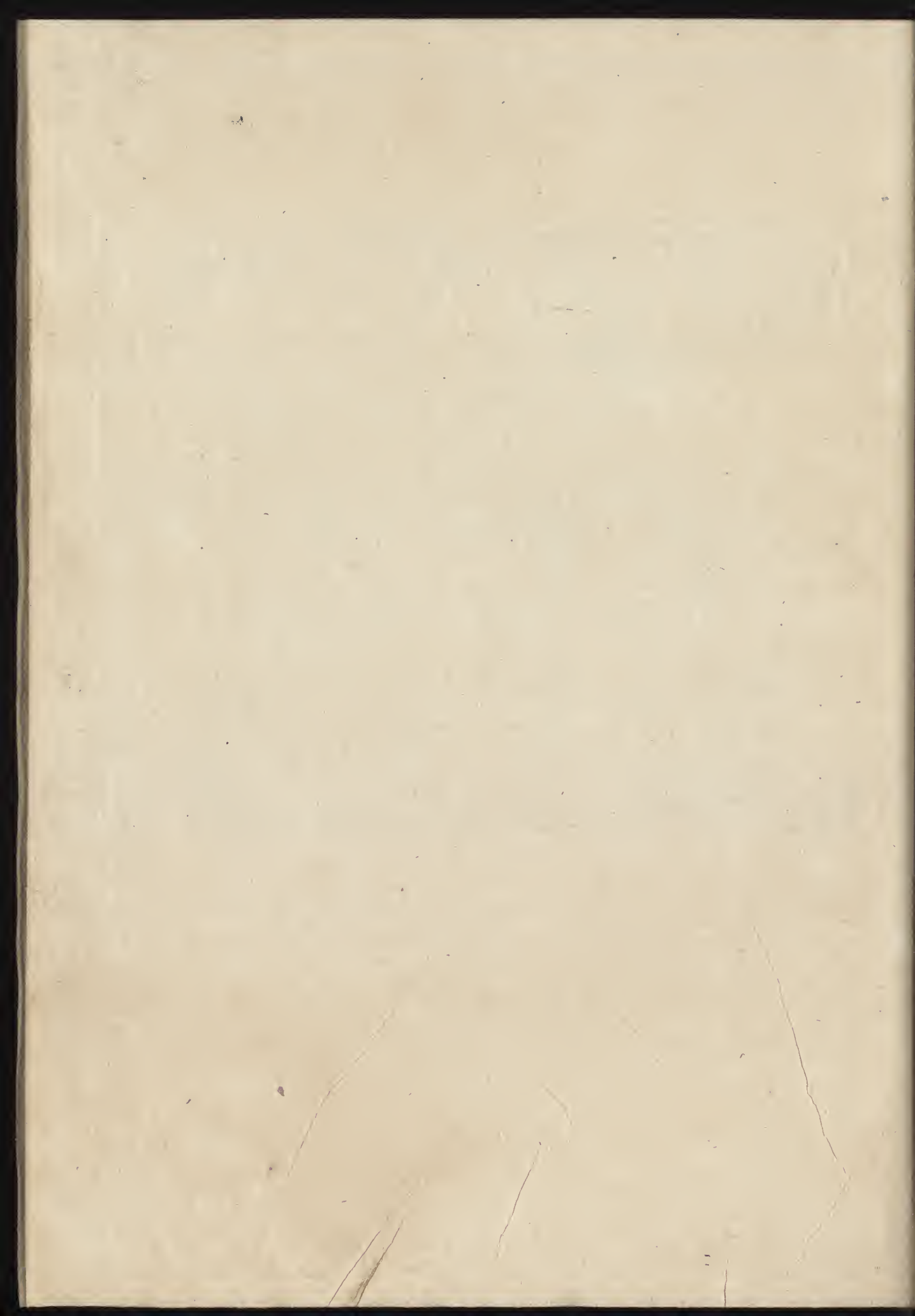


LAOCOEN.

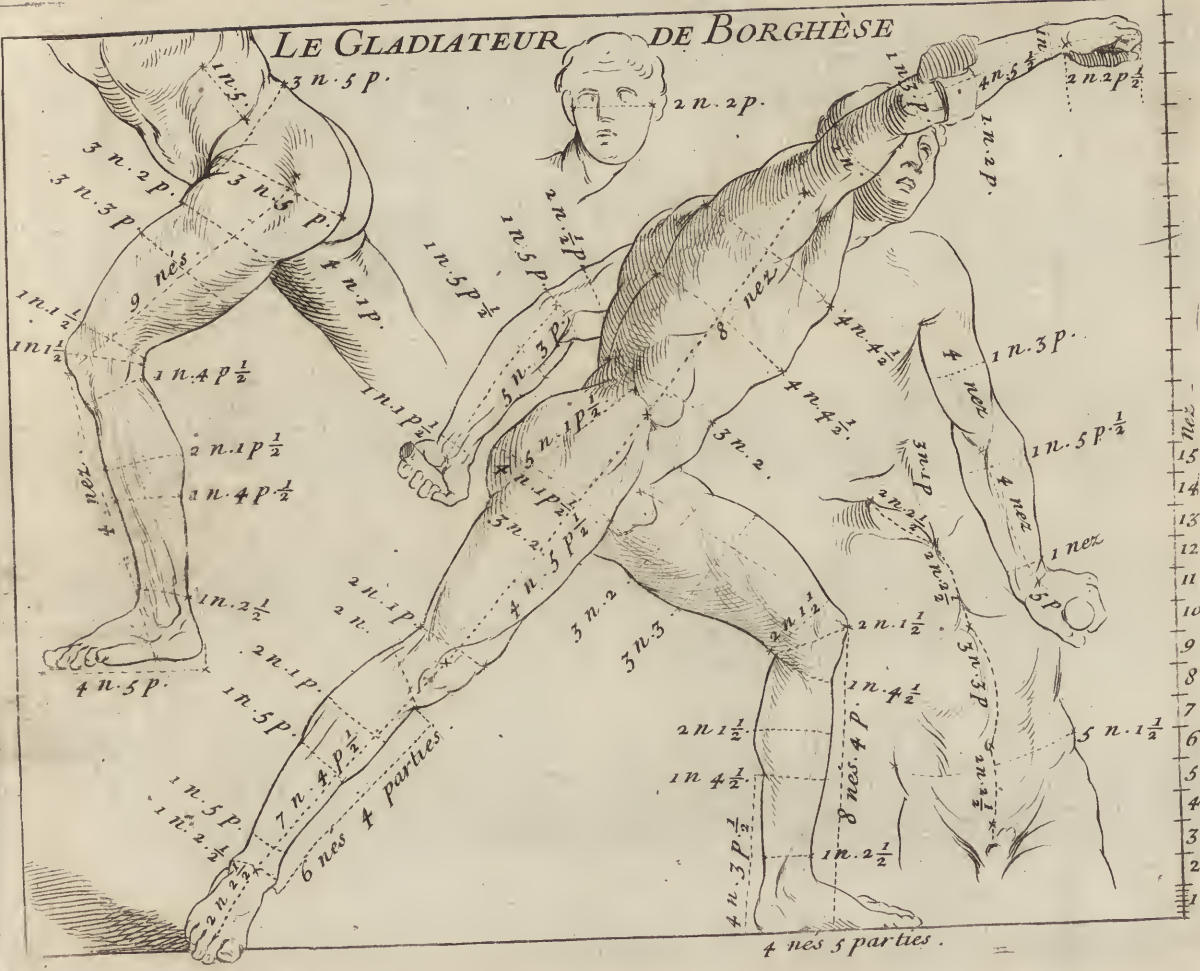


LE GLADIATEUR DE BORGHESE

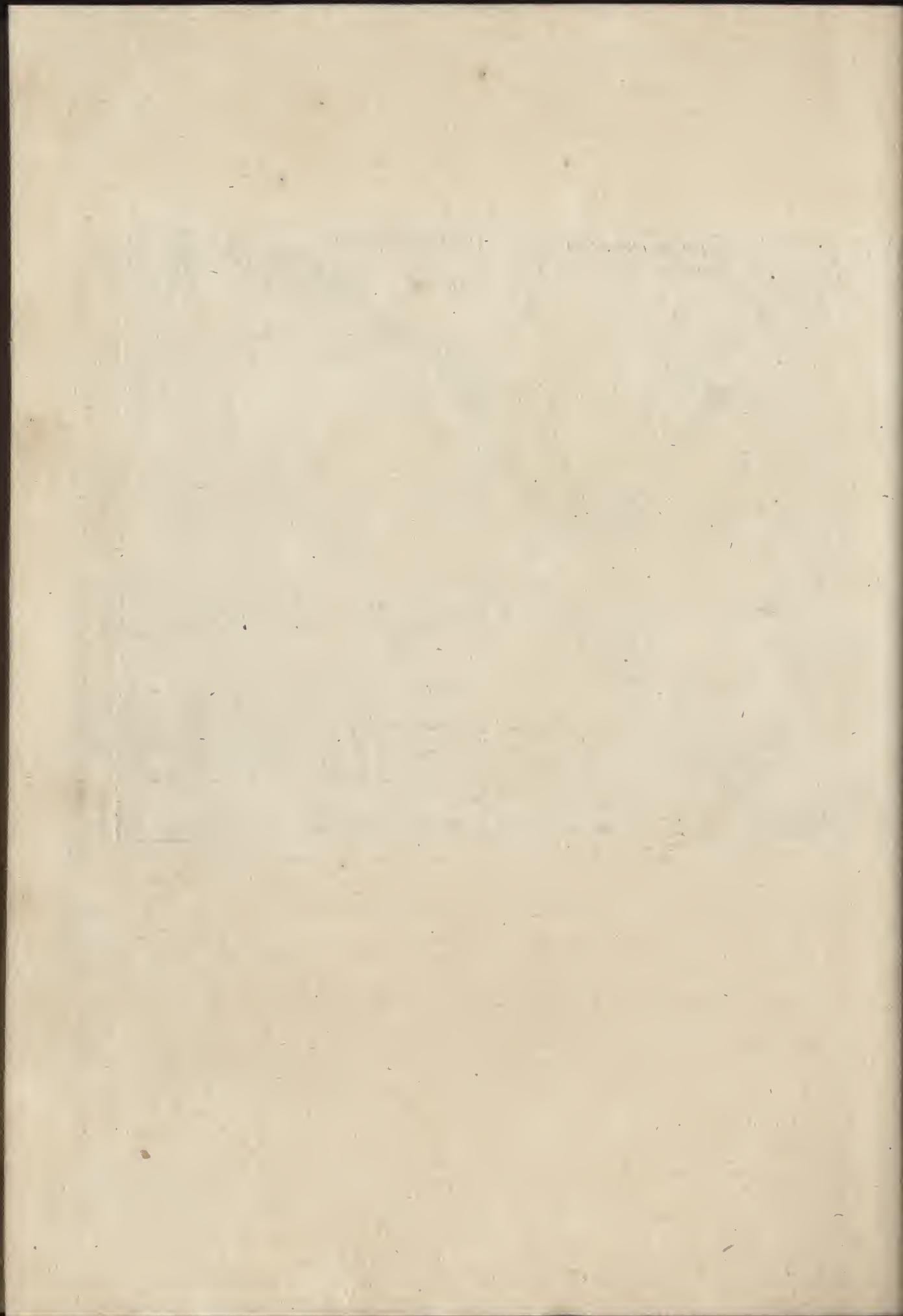




LE GLADIATEUR DE BORGHÈSE



4 nes 3 parties.

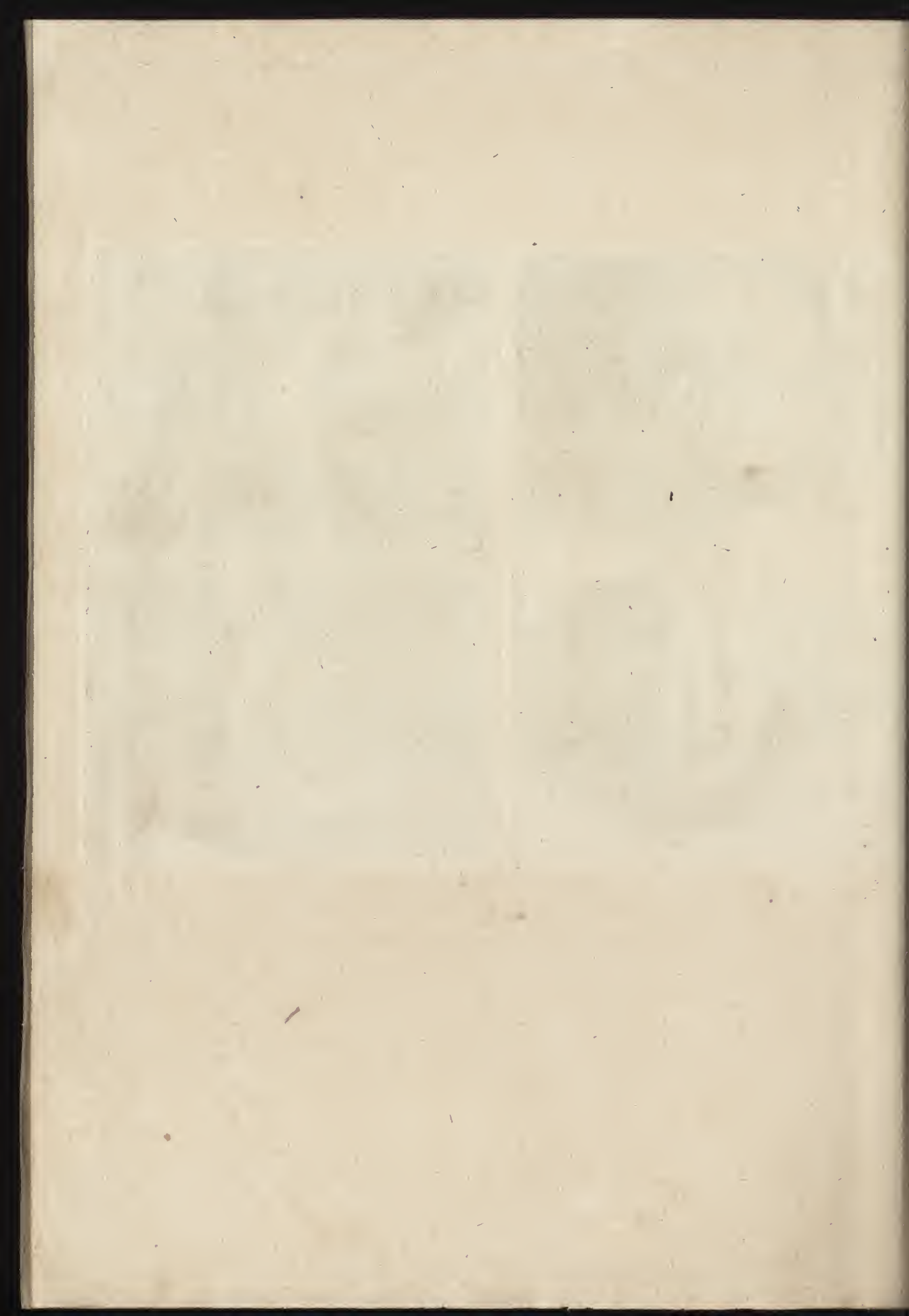


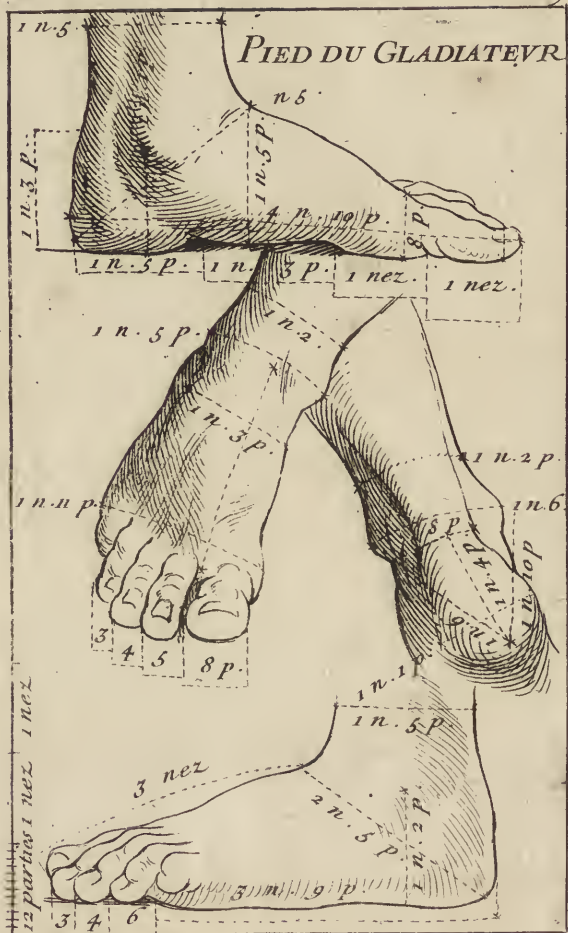
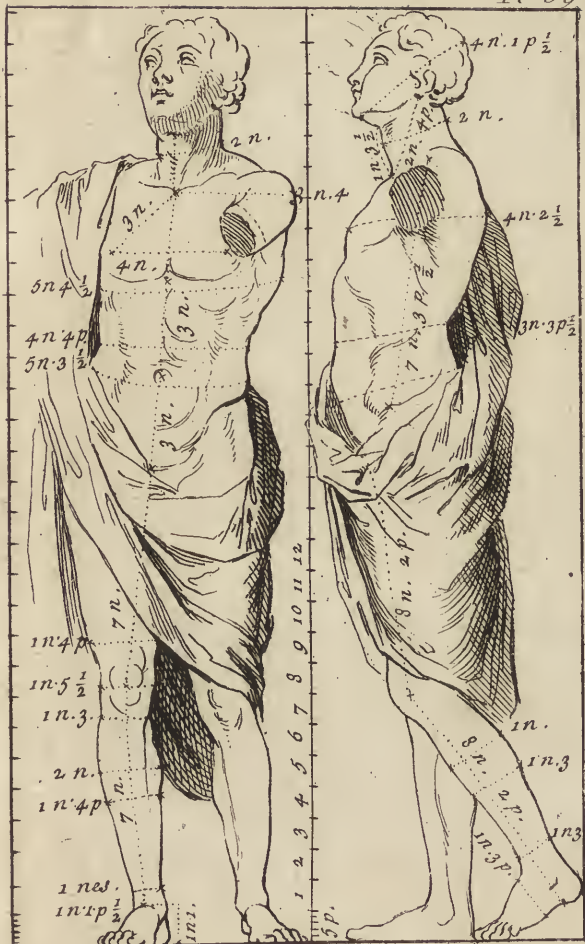


Tête du Gladiateur



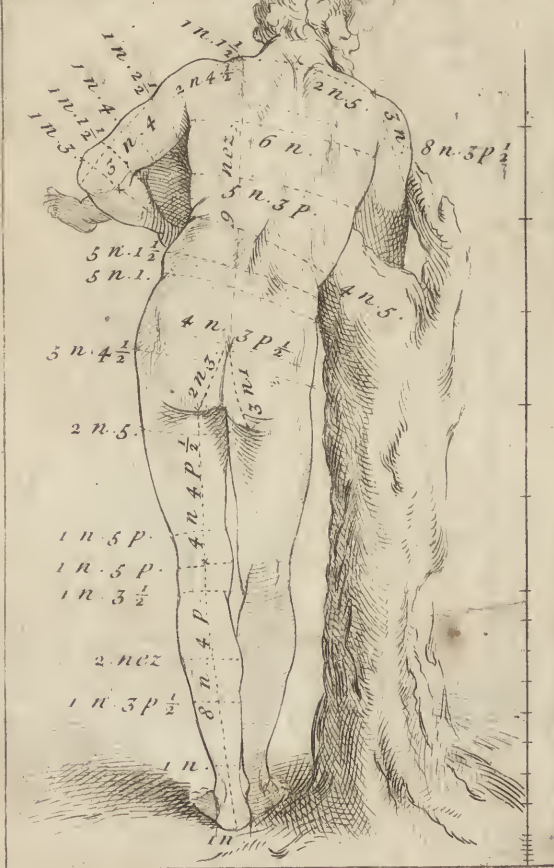
Pièce du Gladiateur ombree







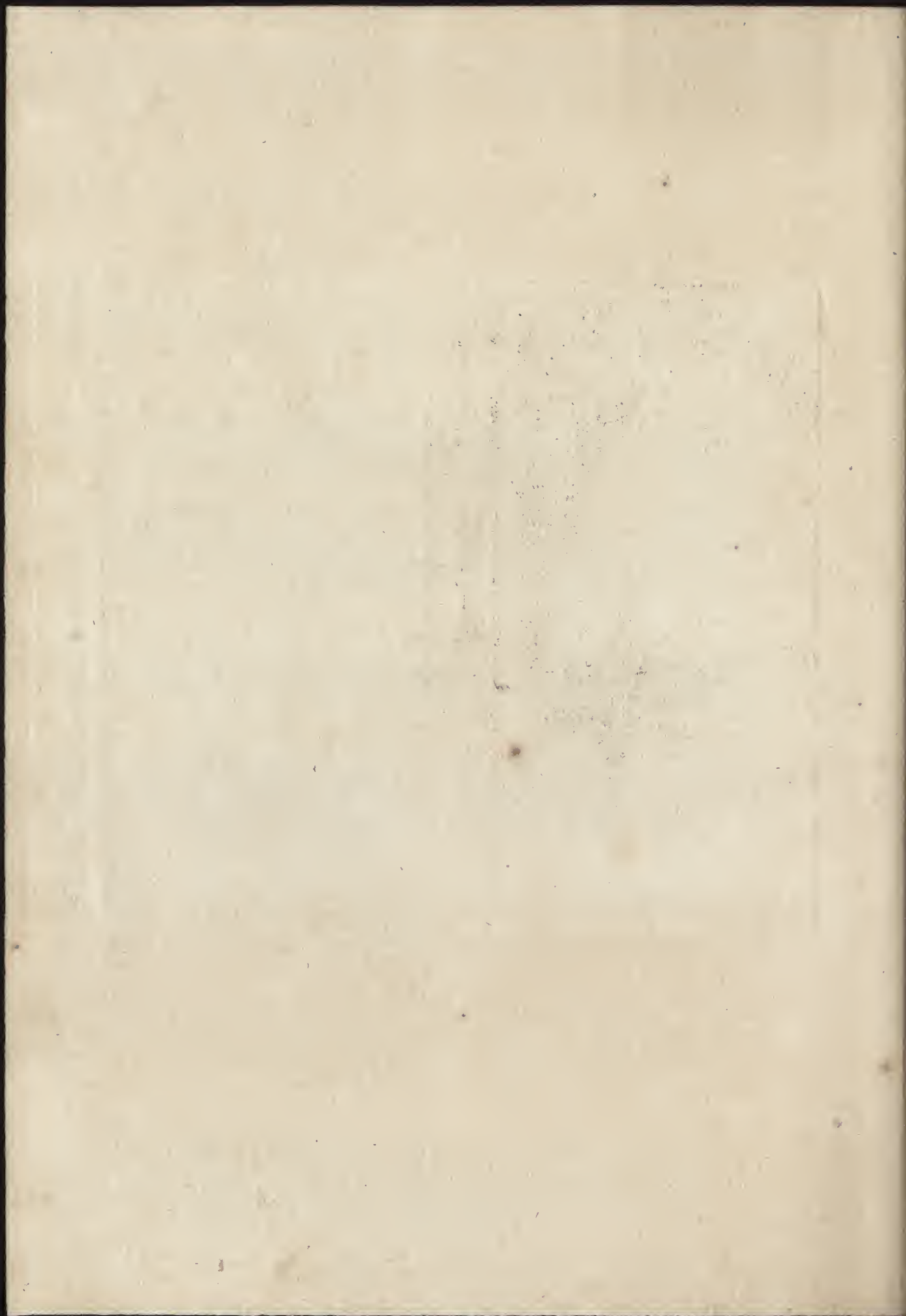
LE FAUNE DE BORGHESE



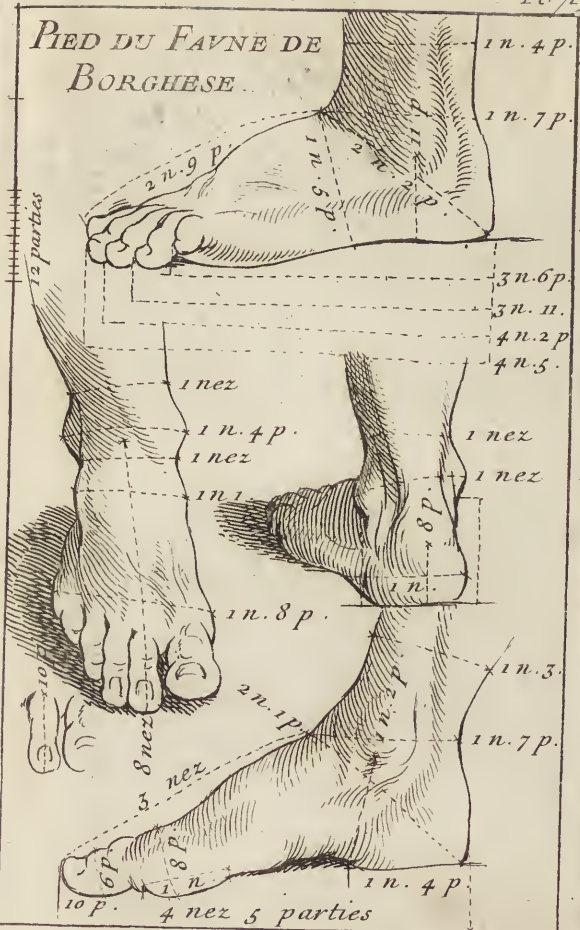
LE FAUNE



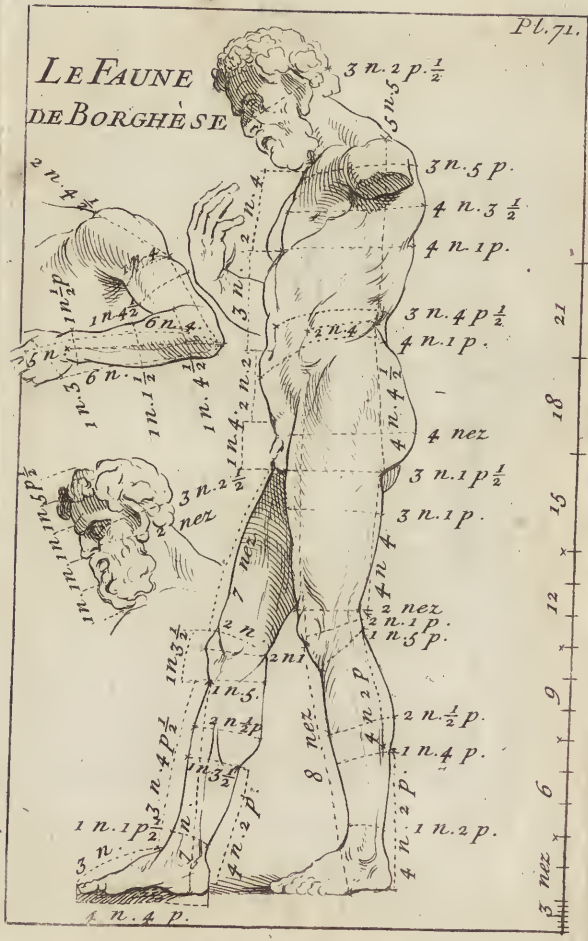
15
12
9
6
3 nez

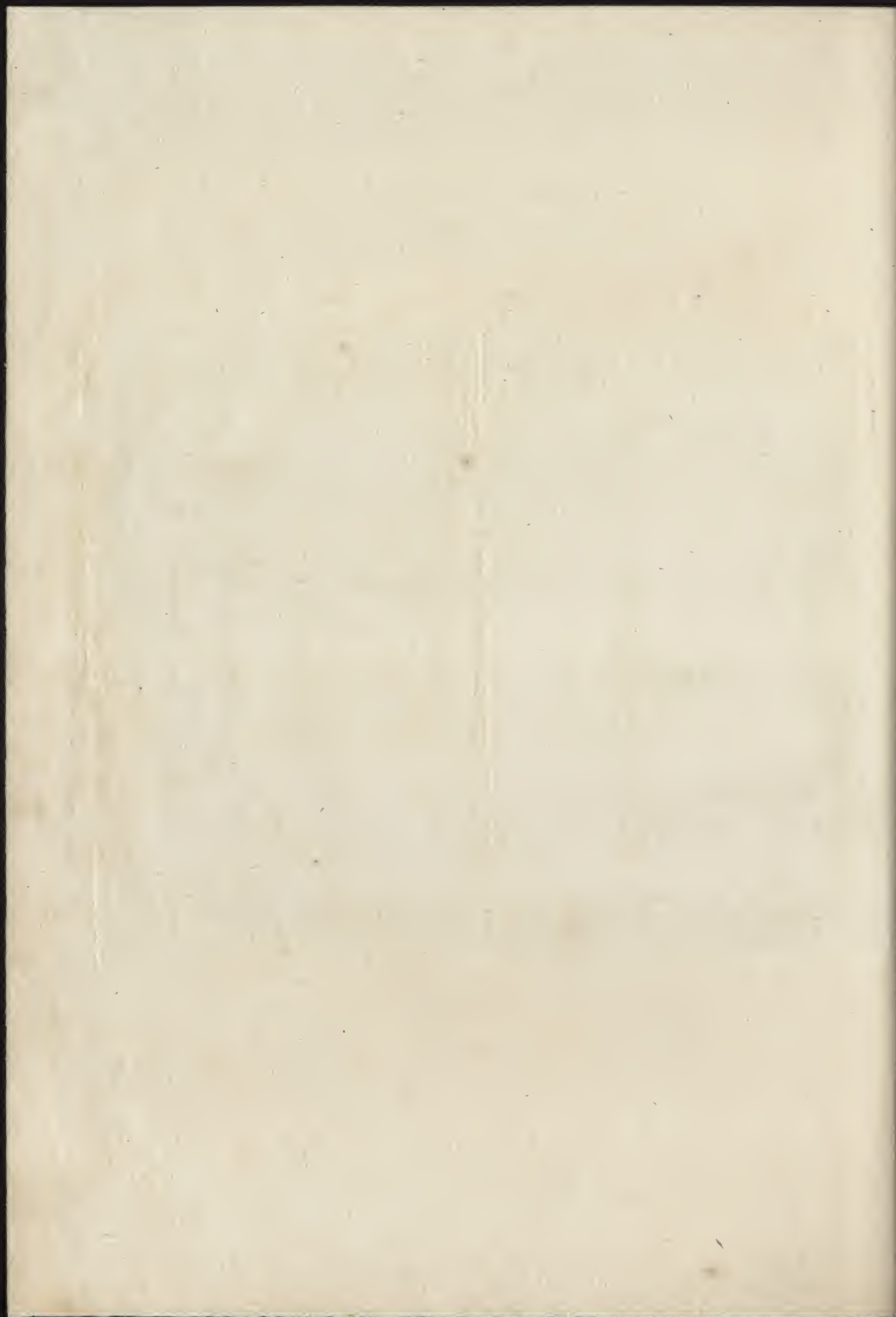


PIED DU FAVNE DE BORGHESE



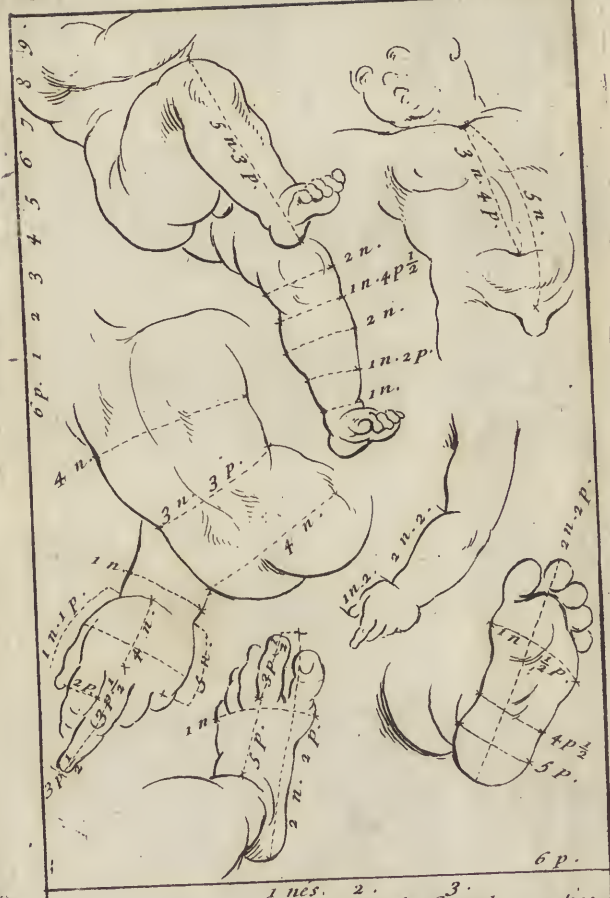
LE FAUNE DE BORGHESE







Diverses parties de l'Enfant du Faune de Borghese



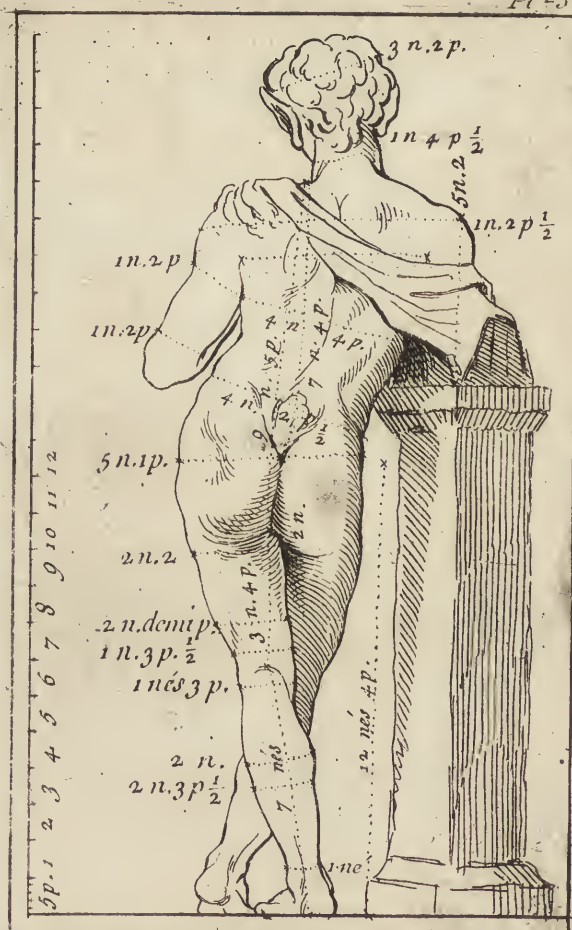
Eschelle des Grandes parties.

Diverses parties de l'enfant du Faune de Borghese

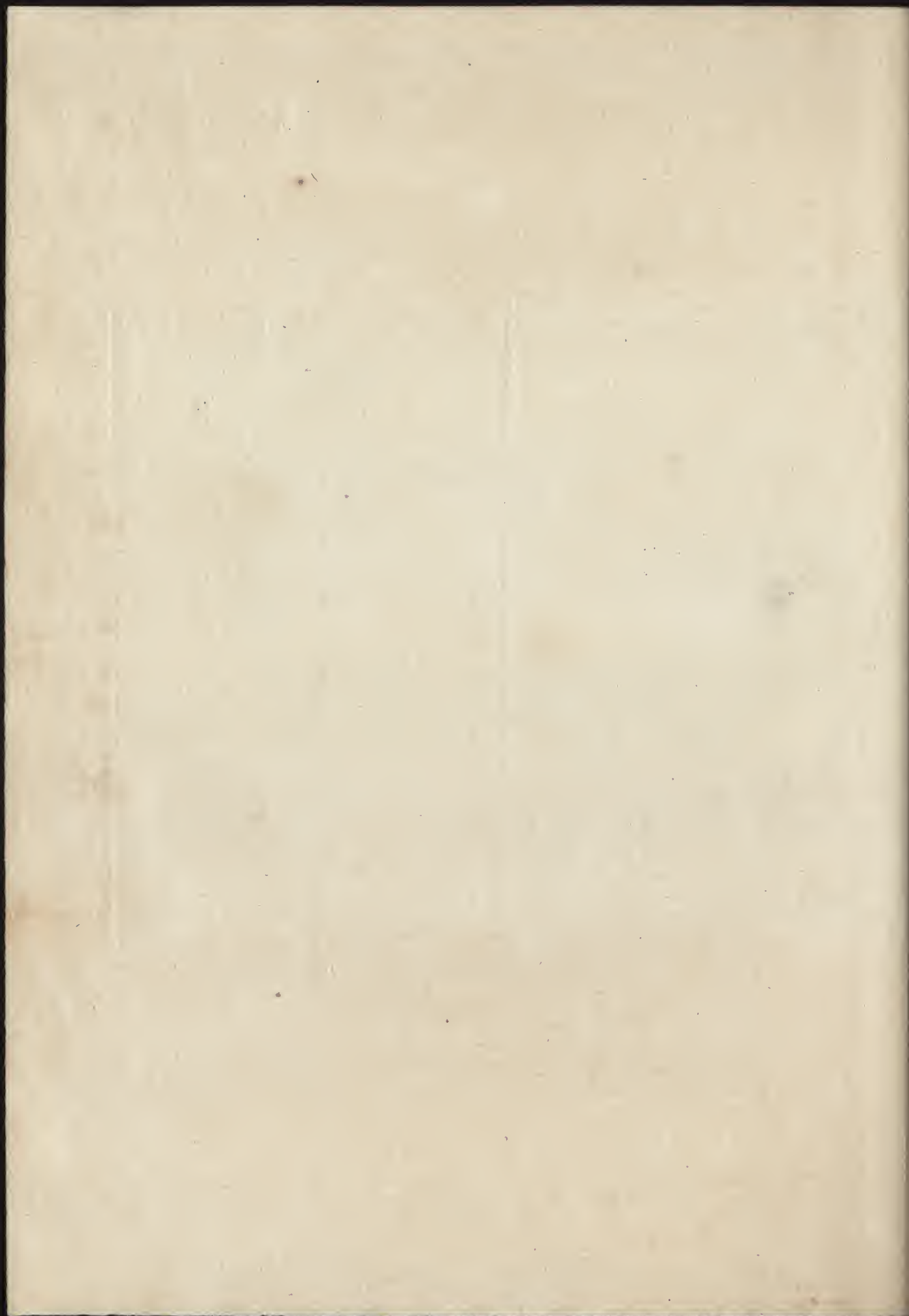
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----



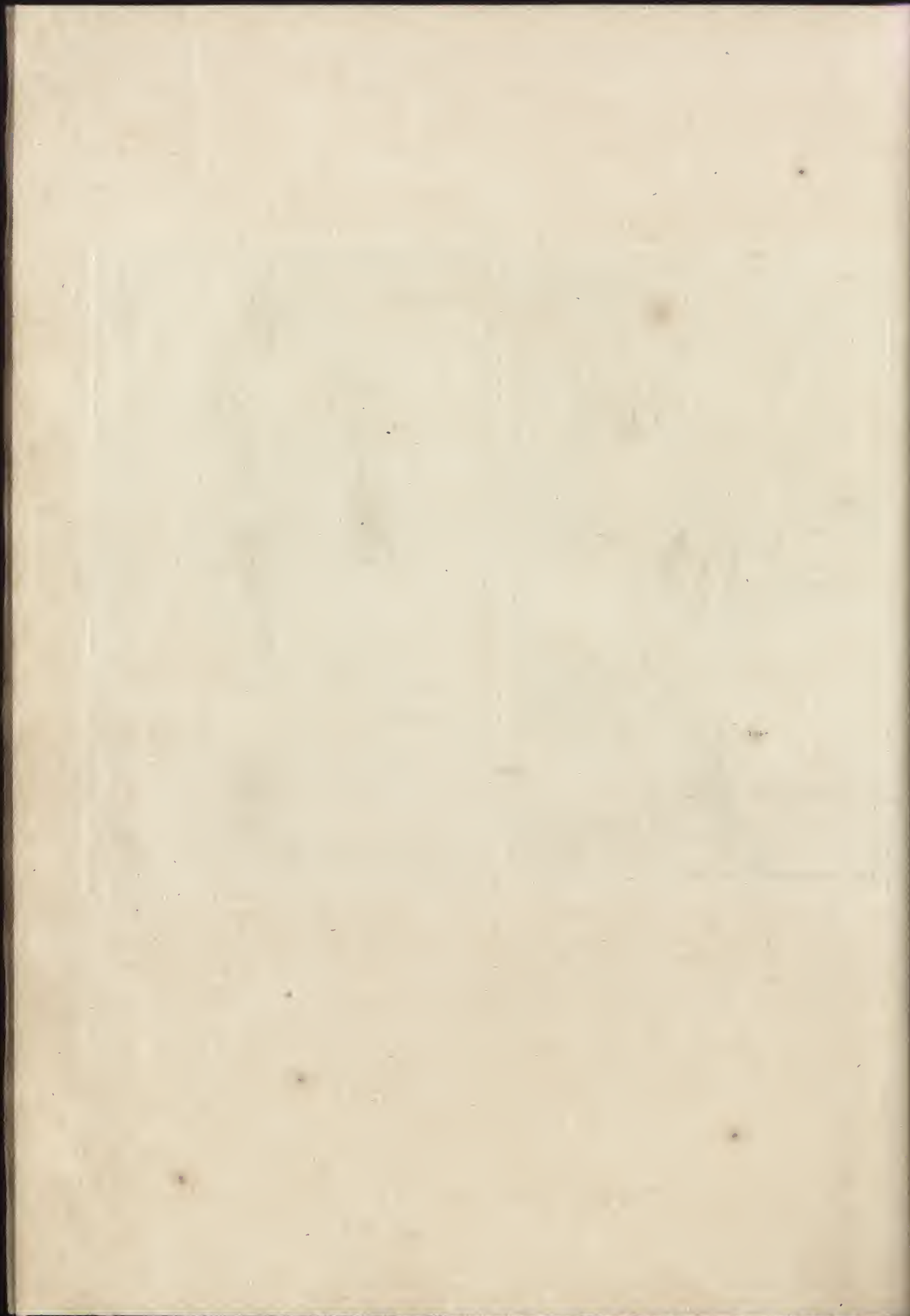
Le Petit Faune de Borghese vu par devant



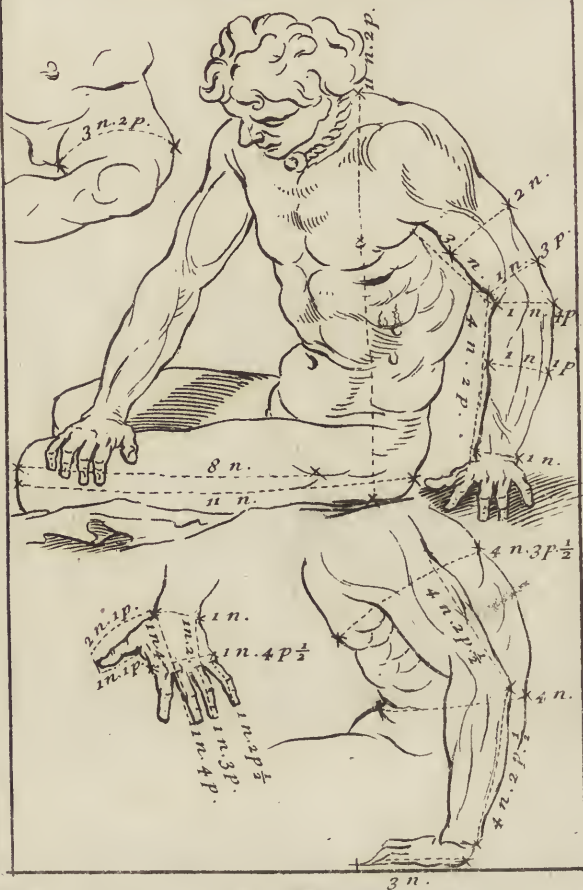
Le petit Faune de Borghese vu par derriere



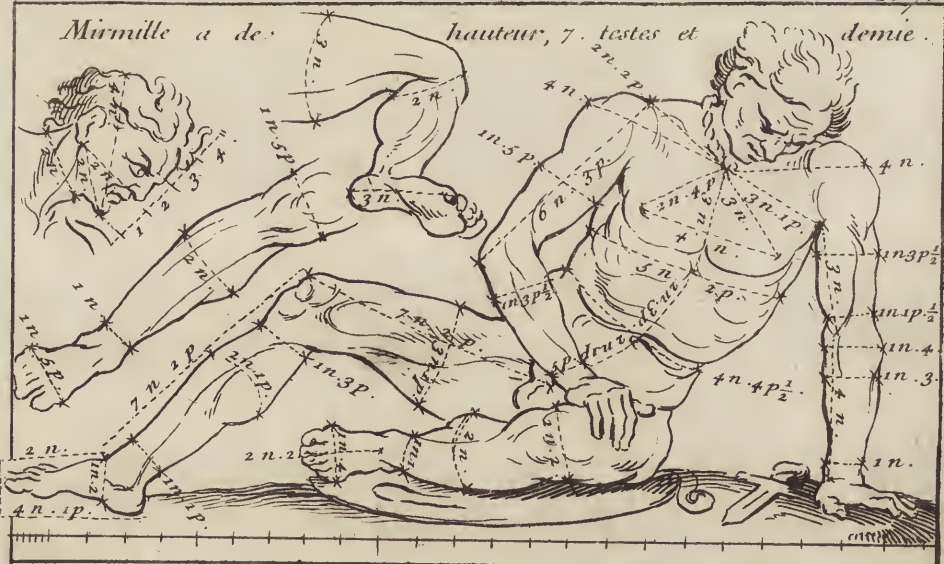




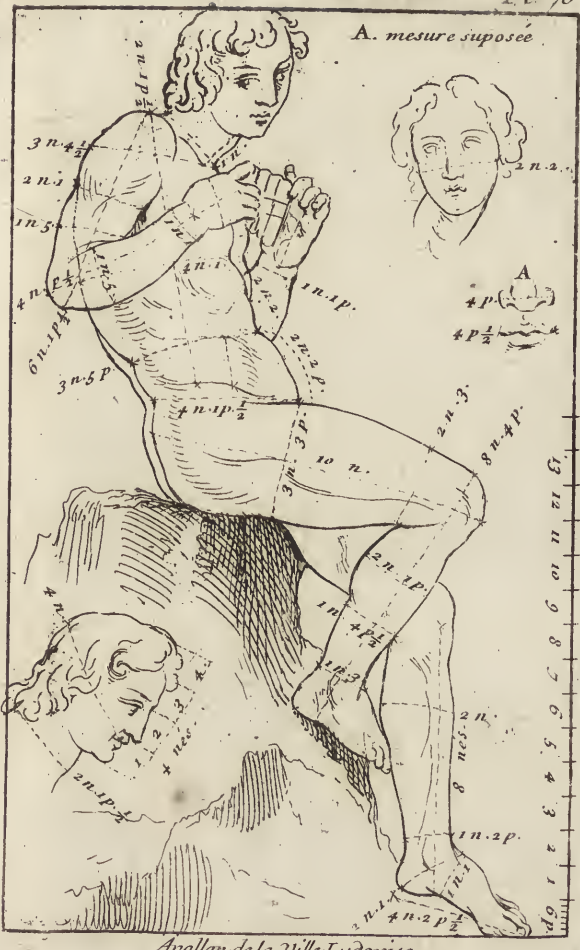
Autre veüe de Mirmille.



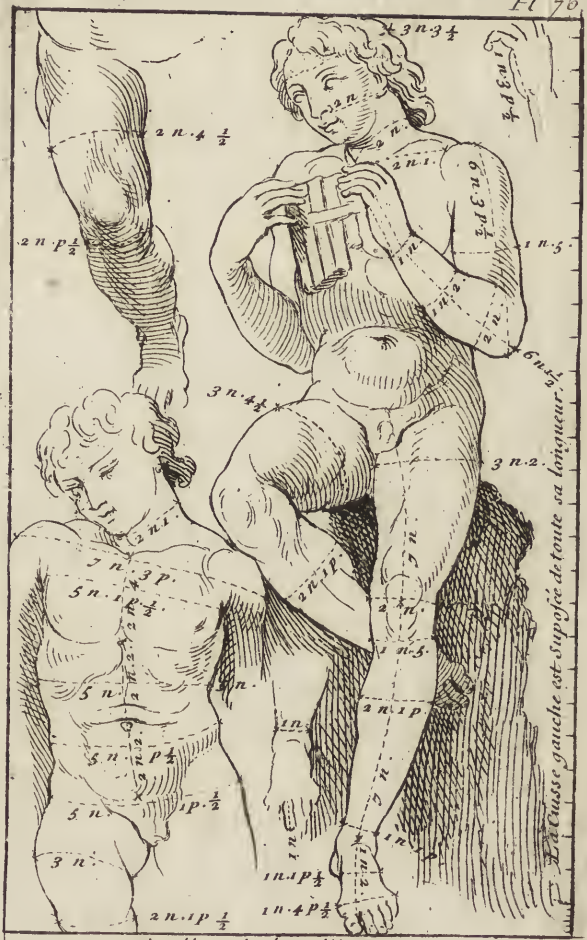
Mirmille a de hauteur, 7. testes et demie.



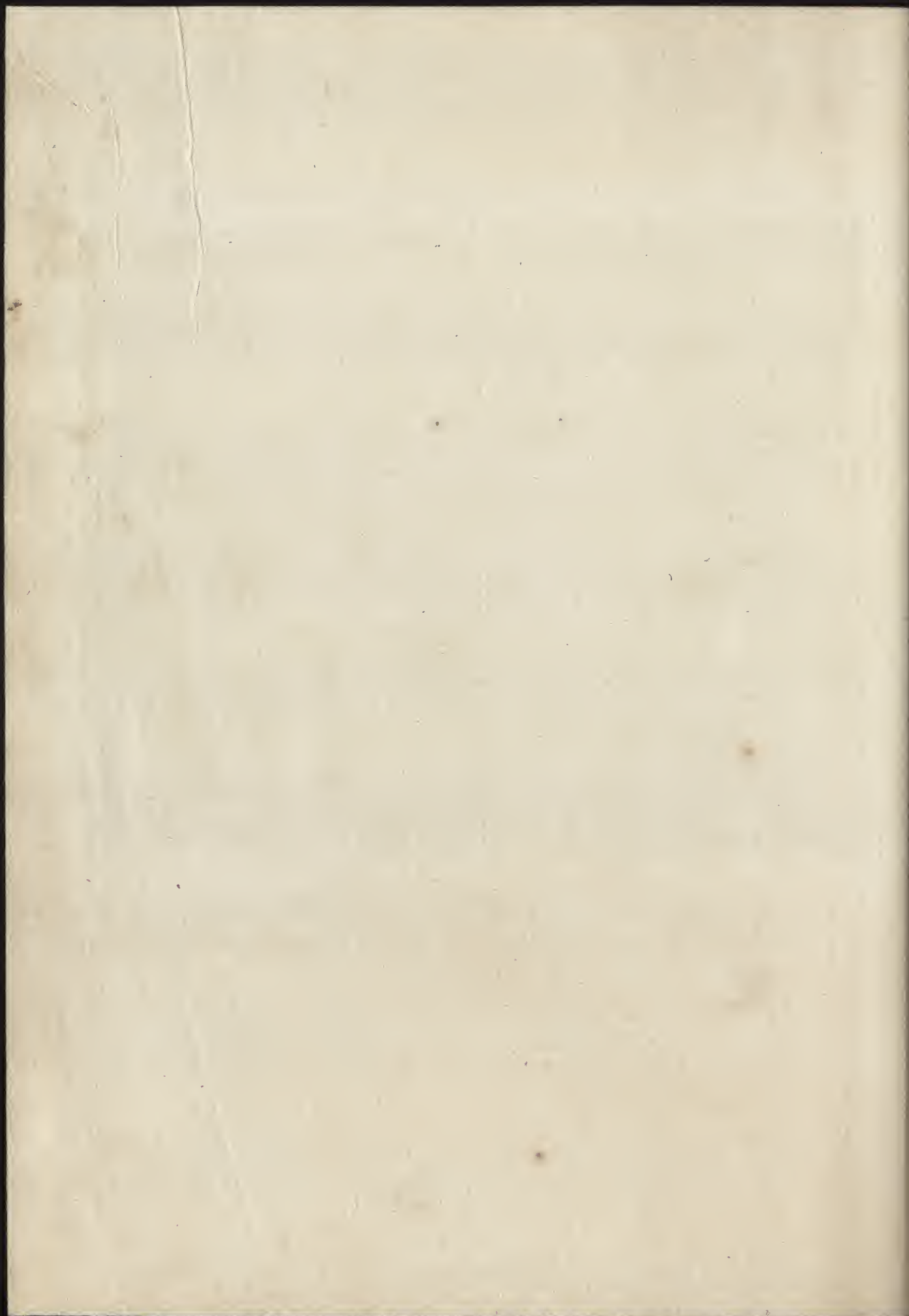
The image shows a page with a very faint table or ledger. The table has several columns and rows, but the text within them is almost completely illegible due to fading. The structure appears to be a standard ledger with a header row and several data rows. The lines of the table are visible but the content is lost.



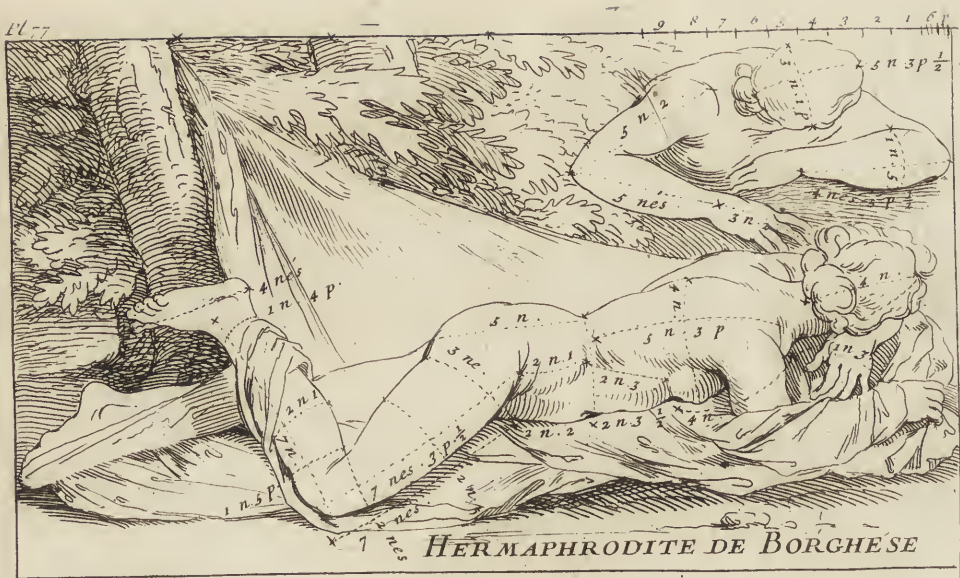
Apollon de la Ville Ludovise



Apollon de la ville Ludovise

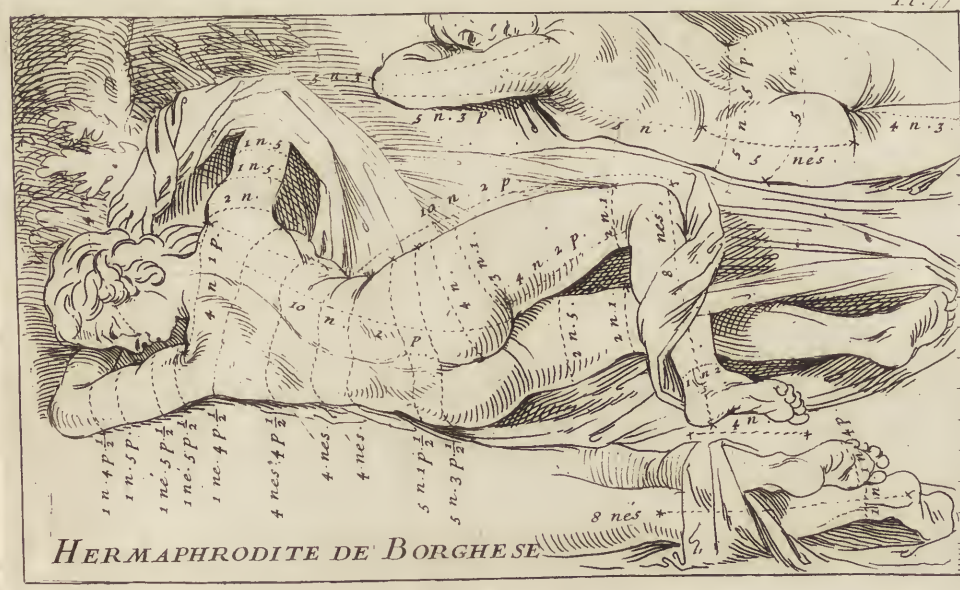


L. 77



HERMAPHRODITE DE BORGHESE

L. 77



HERMAPHRODITE DE BORGHESE



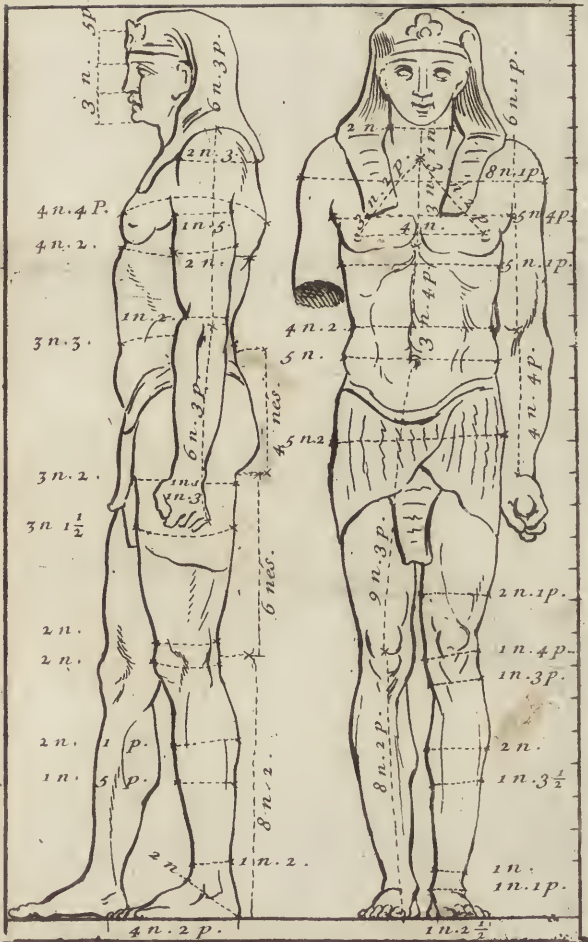
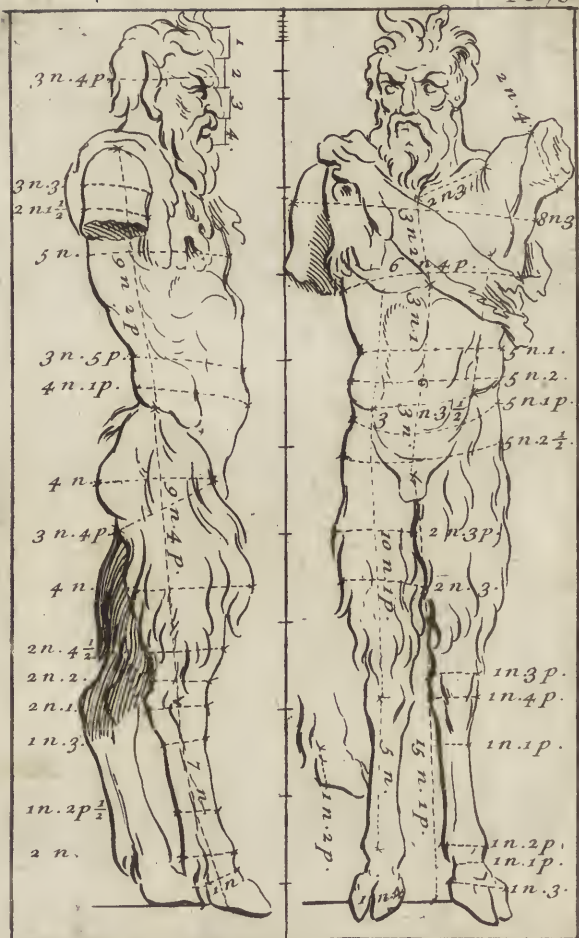
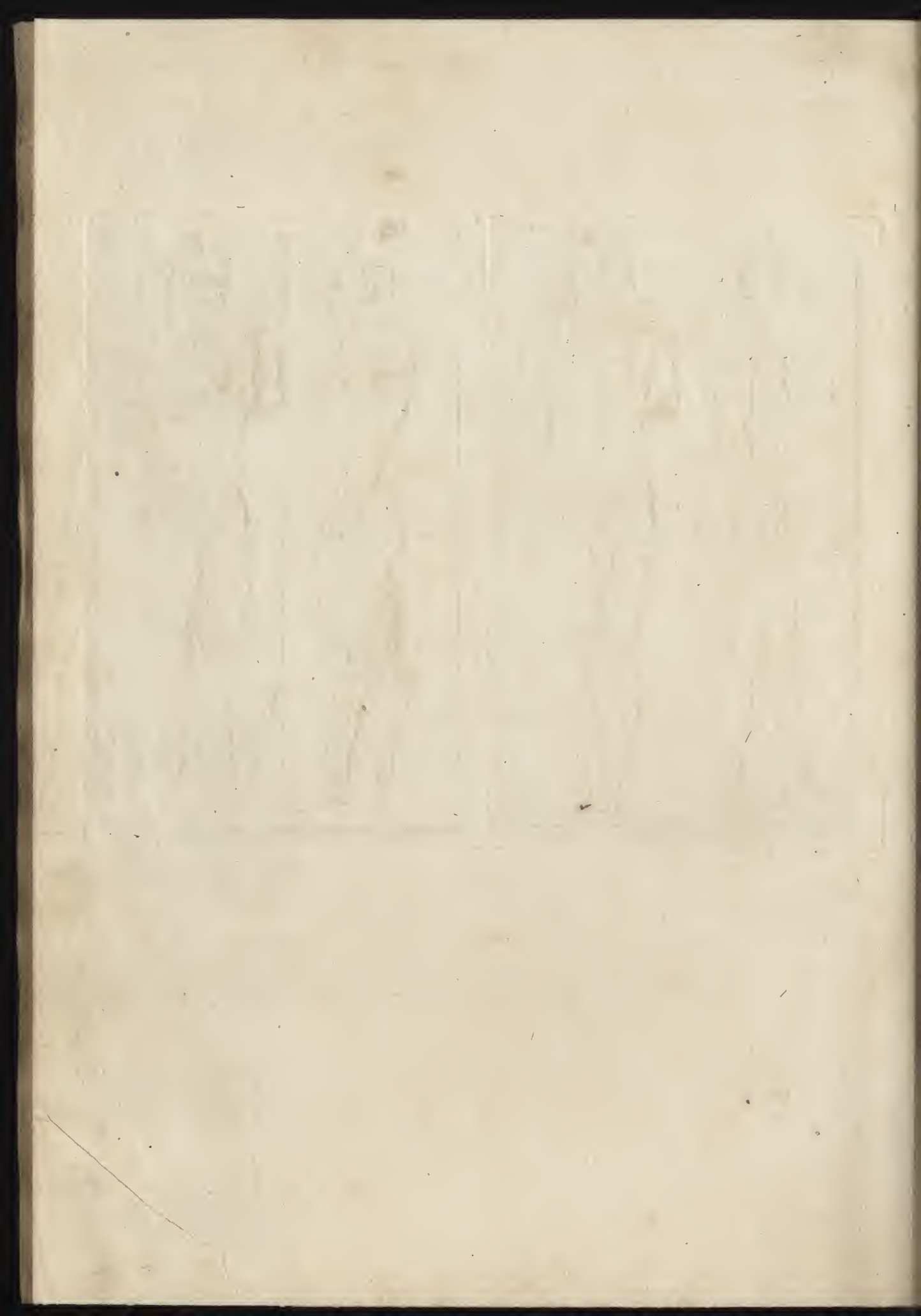
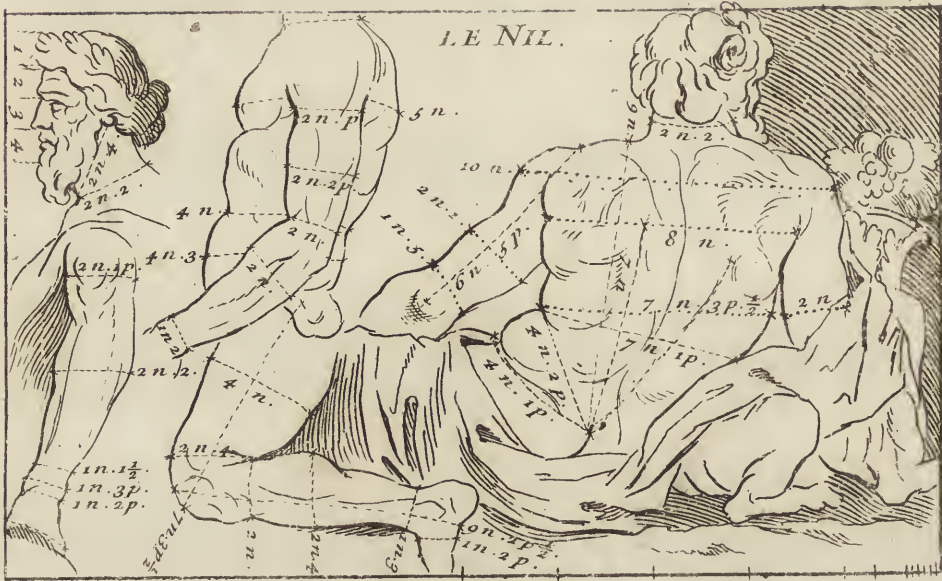


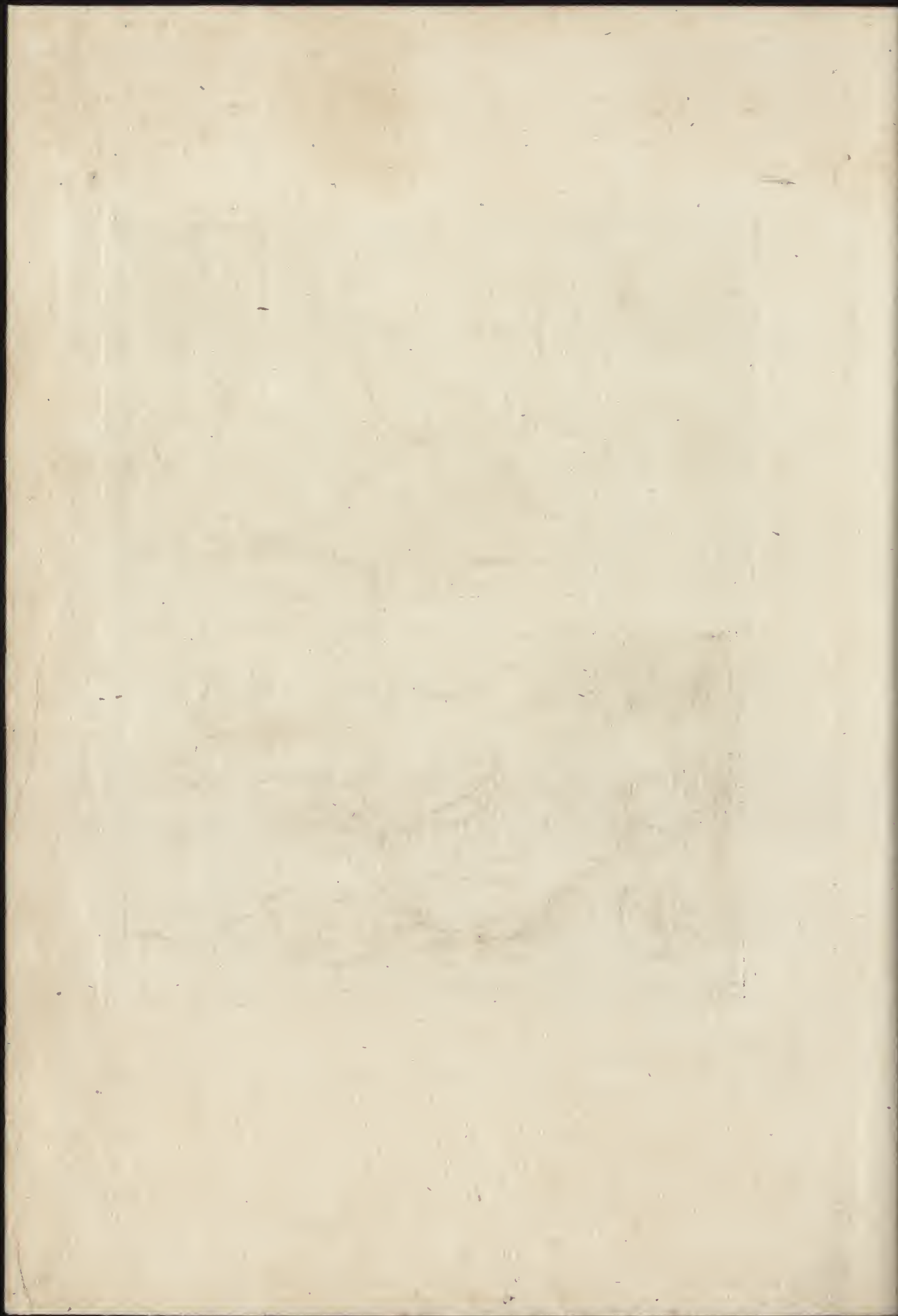
Figure Egyptienne Antique au Capitole.

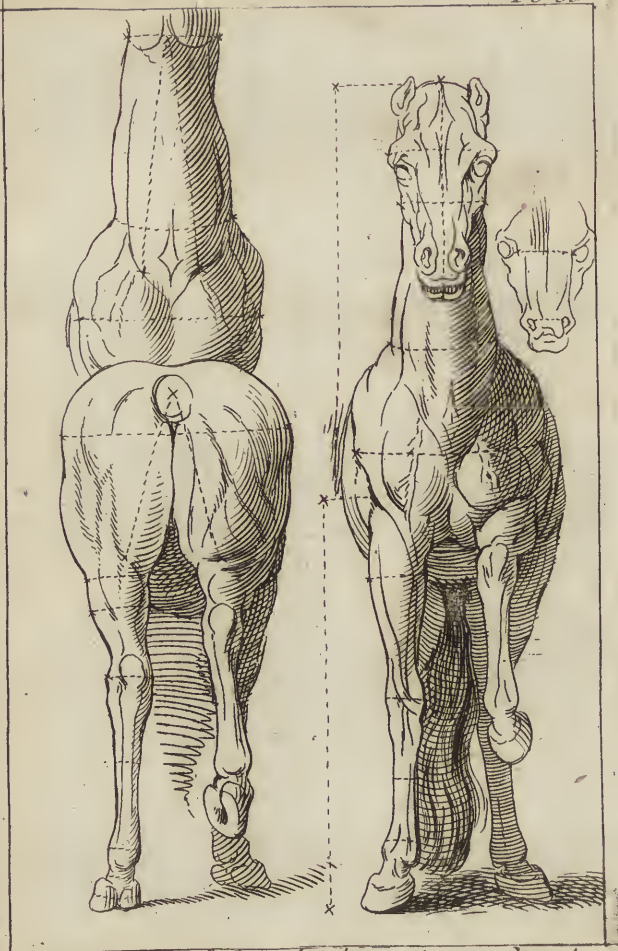


Satyre antique de la Ville Ludovise

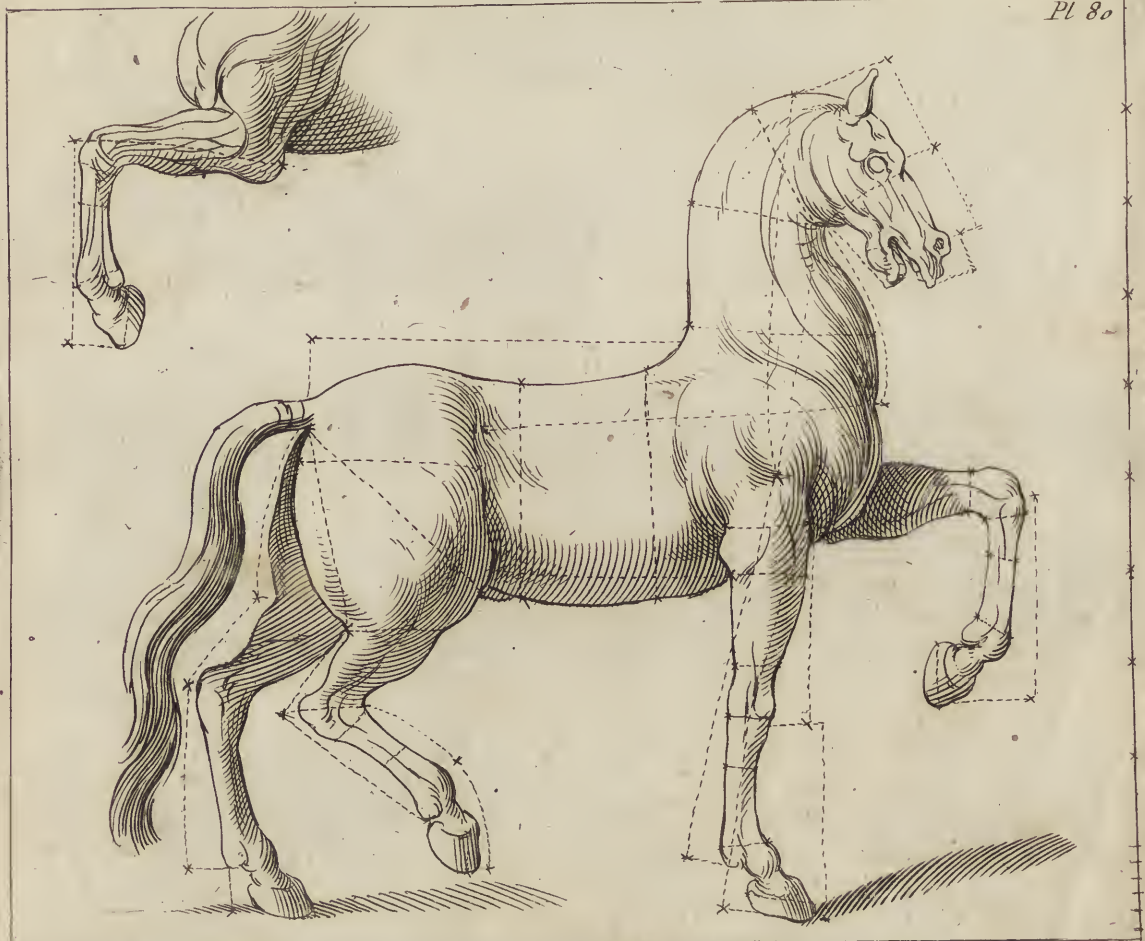








Le même vu Par derriere et par devant



Le petit Cheval ecorché de la ville Matta, vu de cote





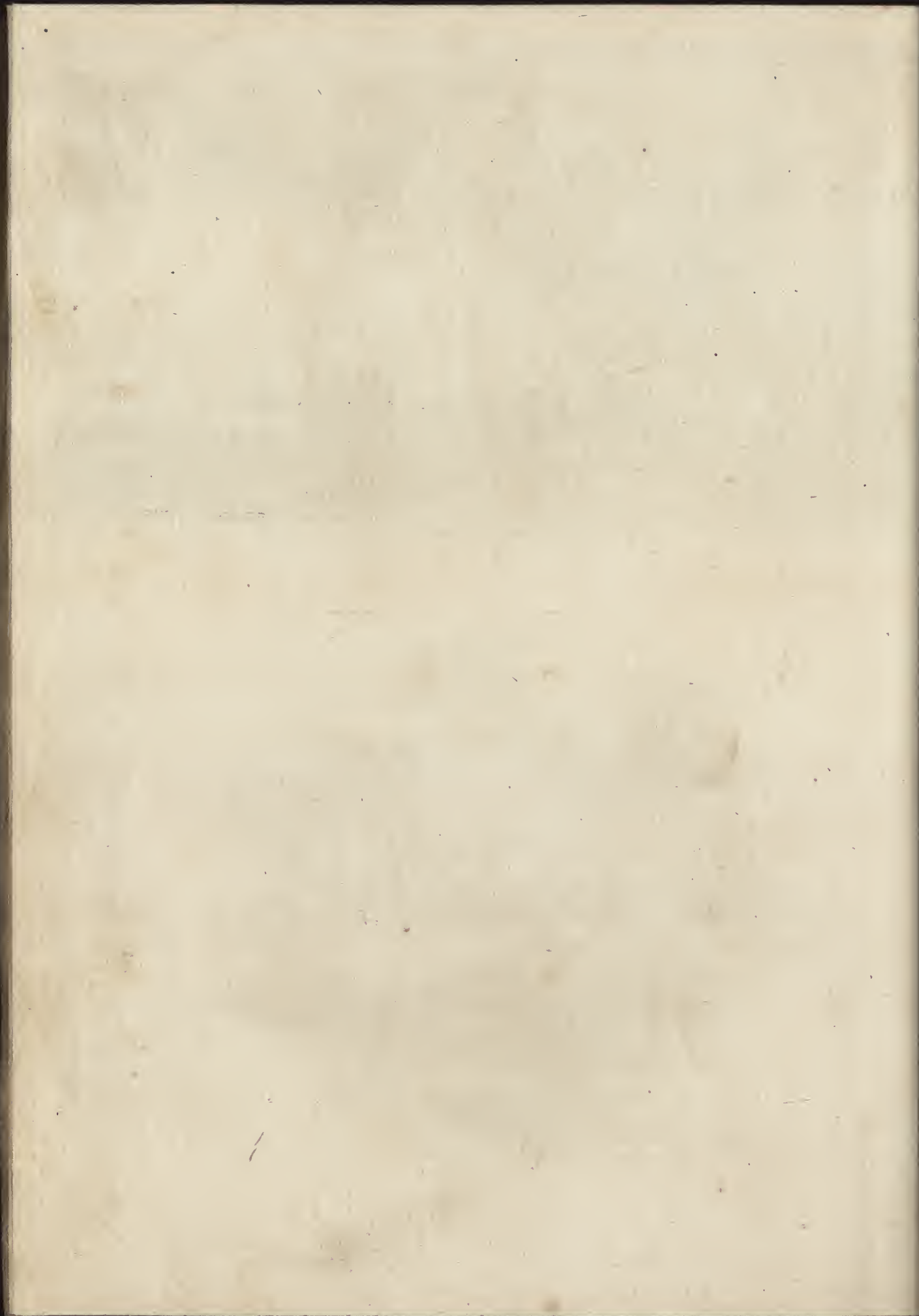
Bataille de Fontenoy.

Andryen Sculp.



Cochin filius inven.

F.A. Aveline Sculp.

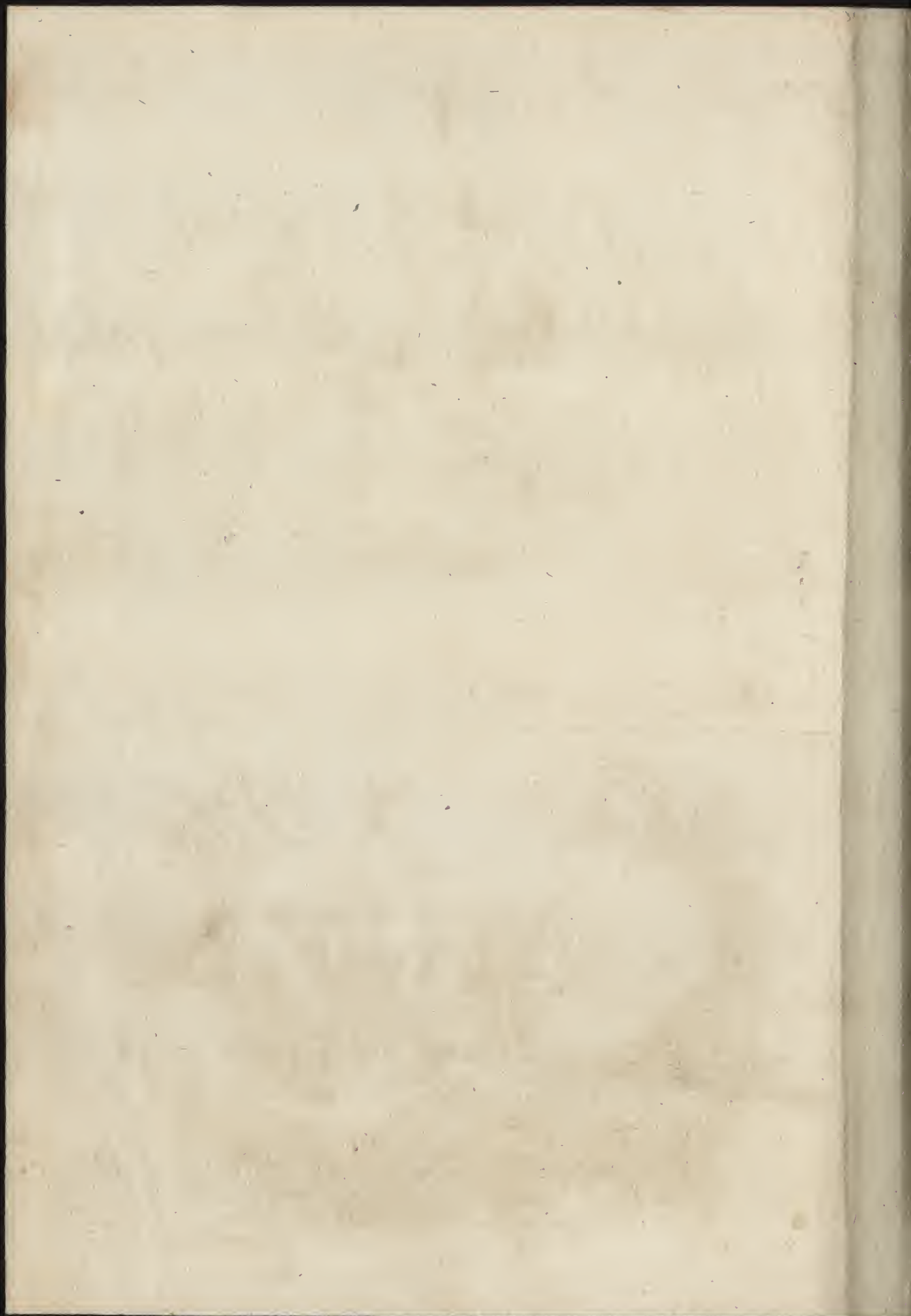


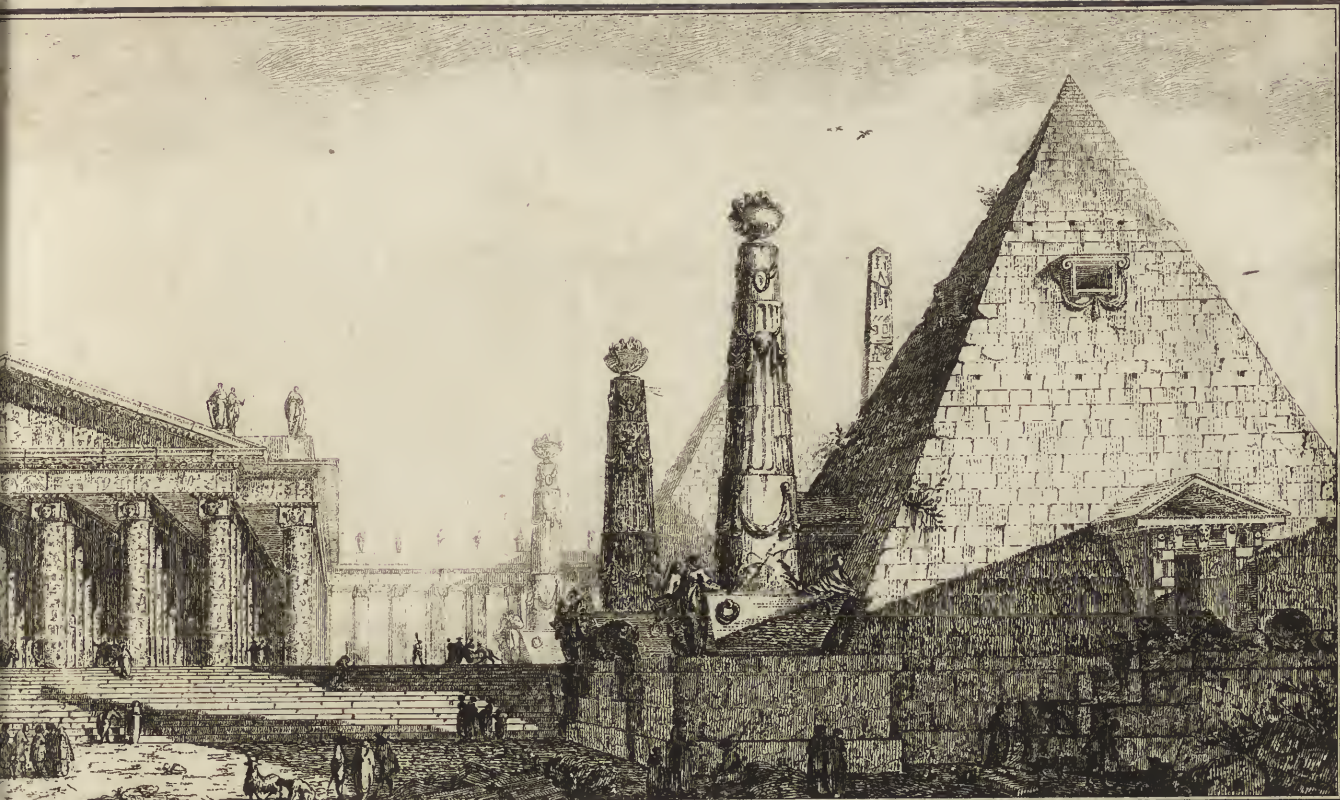


C.N. Cochin filius inv. C.N. Cochin Sculp.

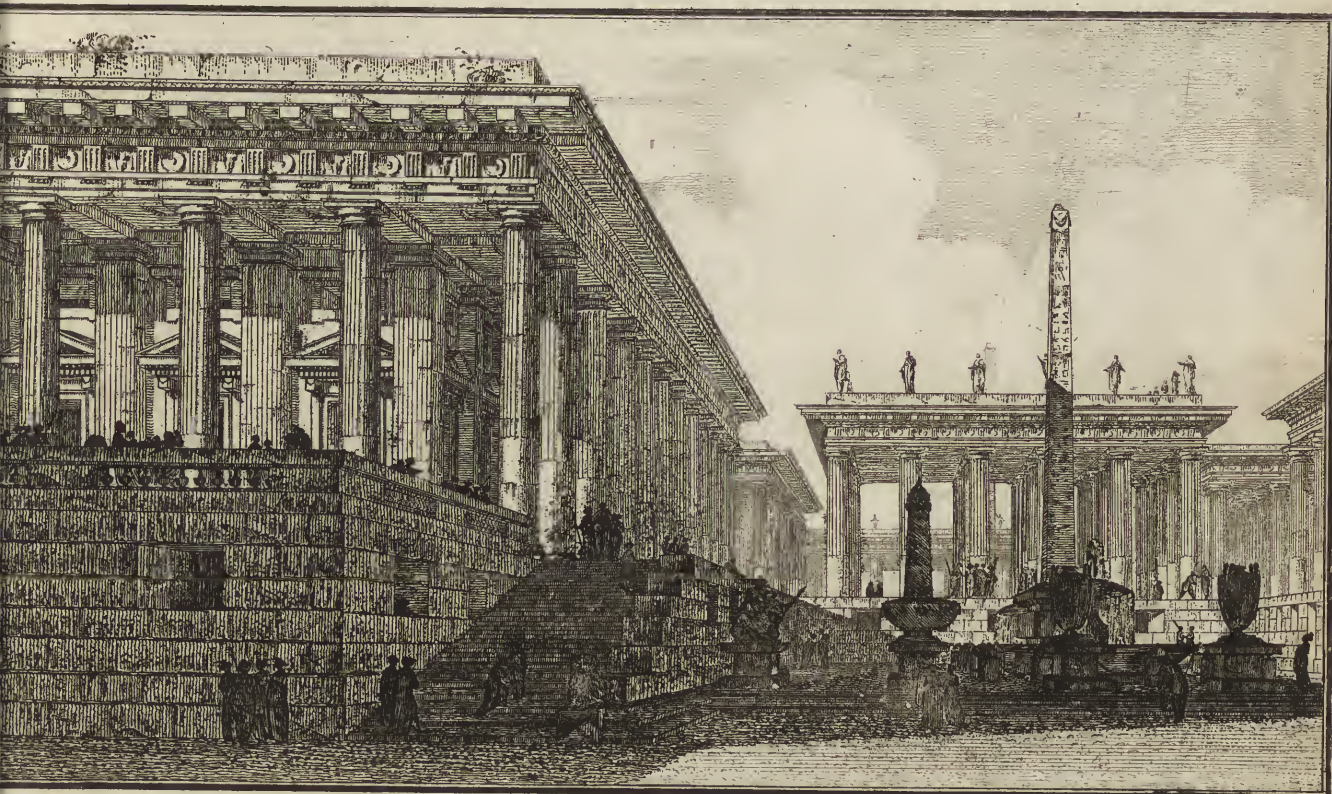


Cochin filius inven. H.A. Audine Sculp.

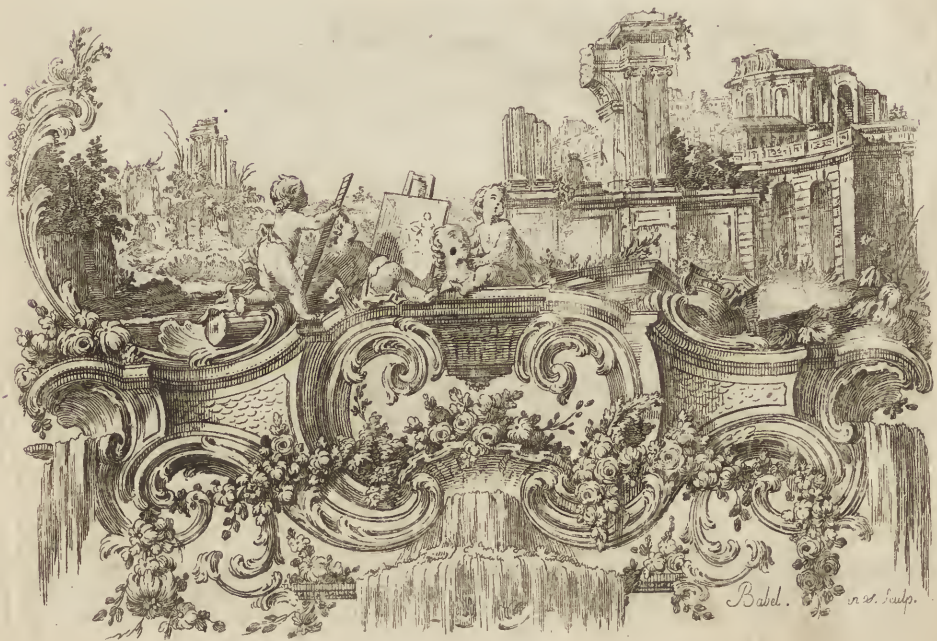




Bellicard inv. et fec.



Bellicard Inv. et Fec.







Babl. in.

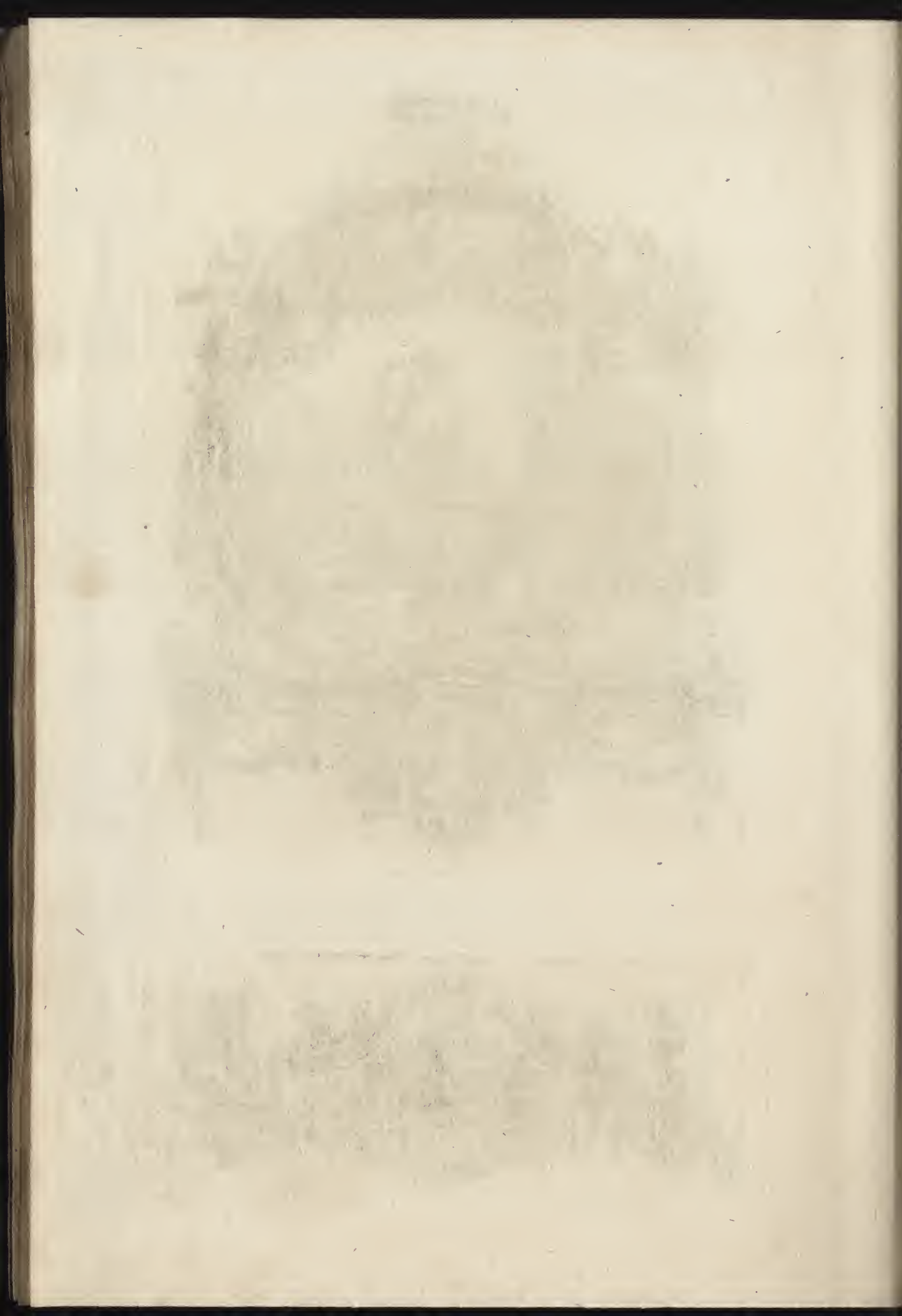
et fecit



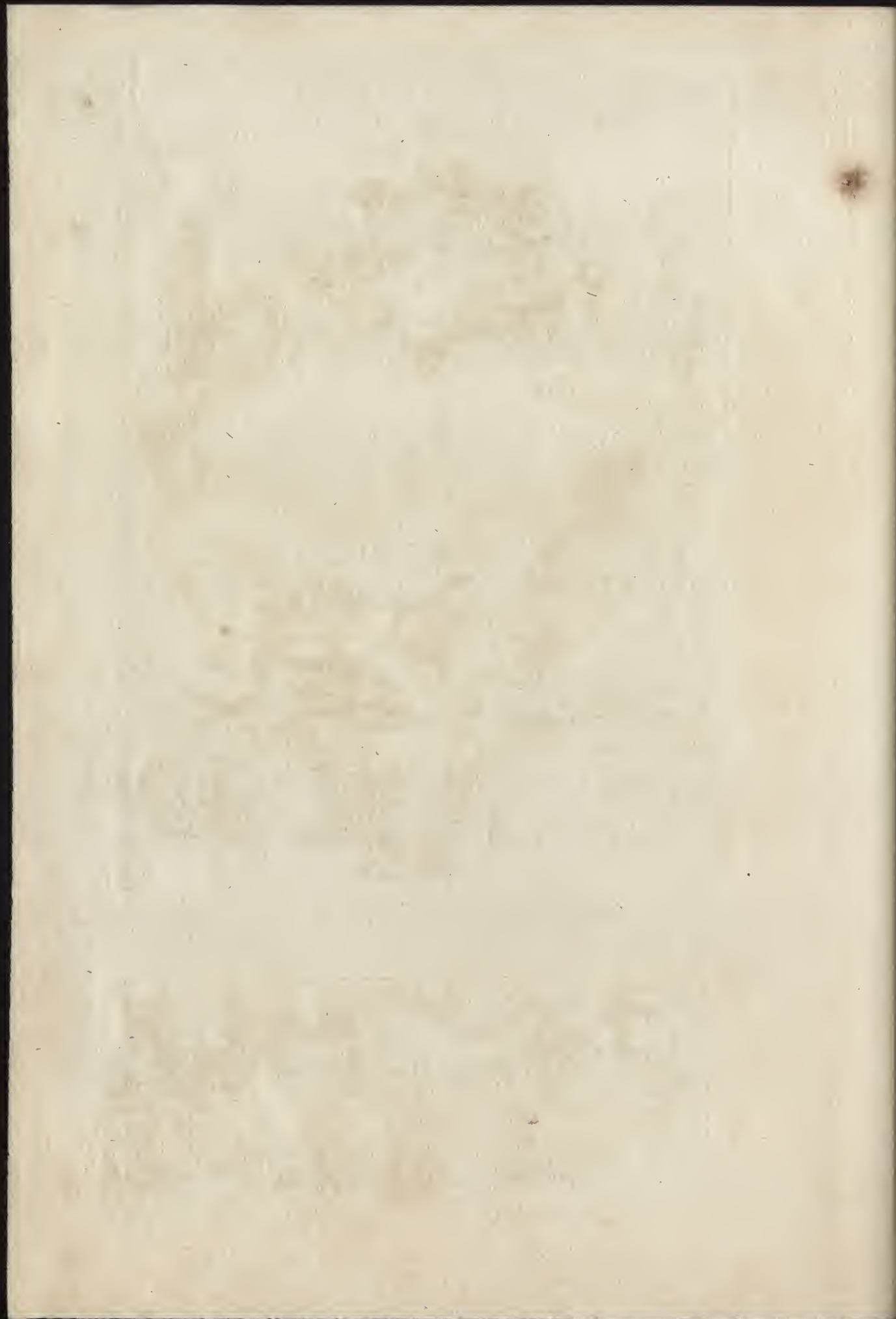
Babl. in. et Sculpit.



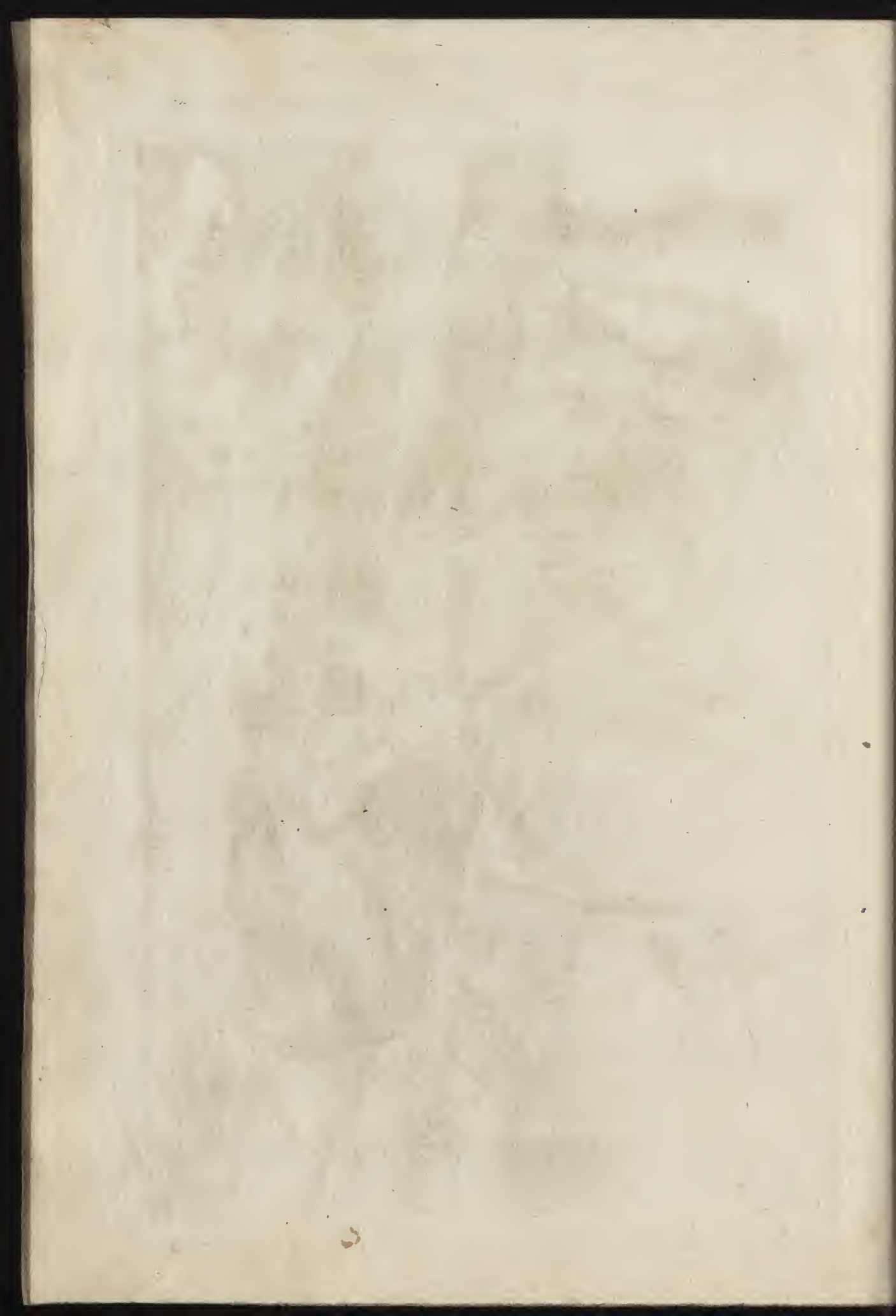








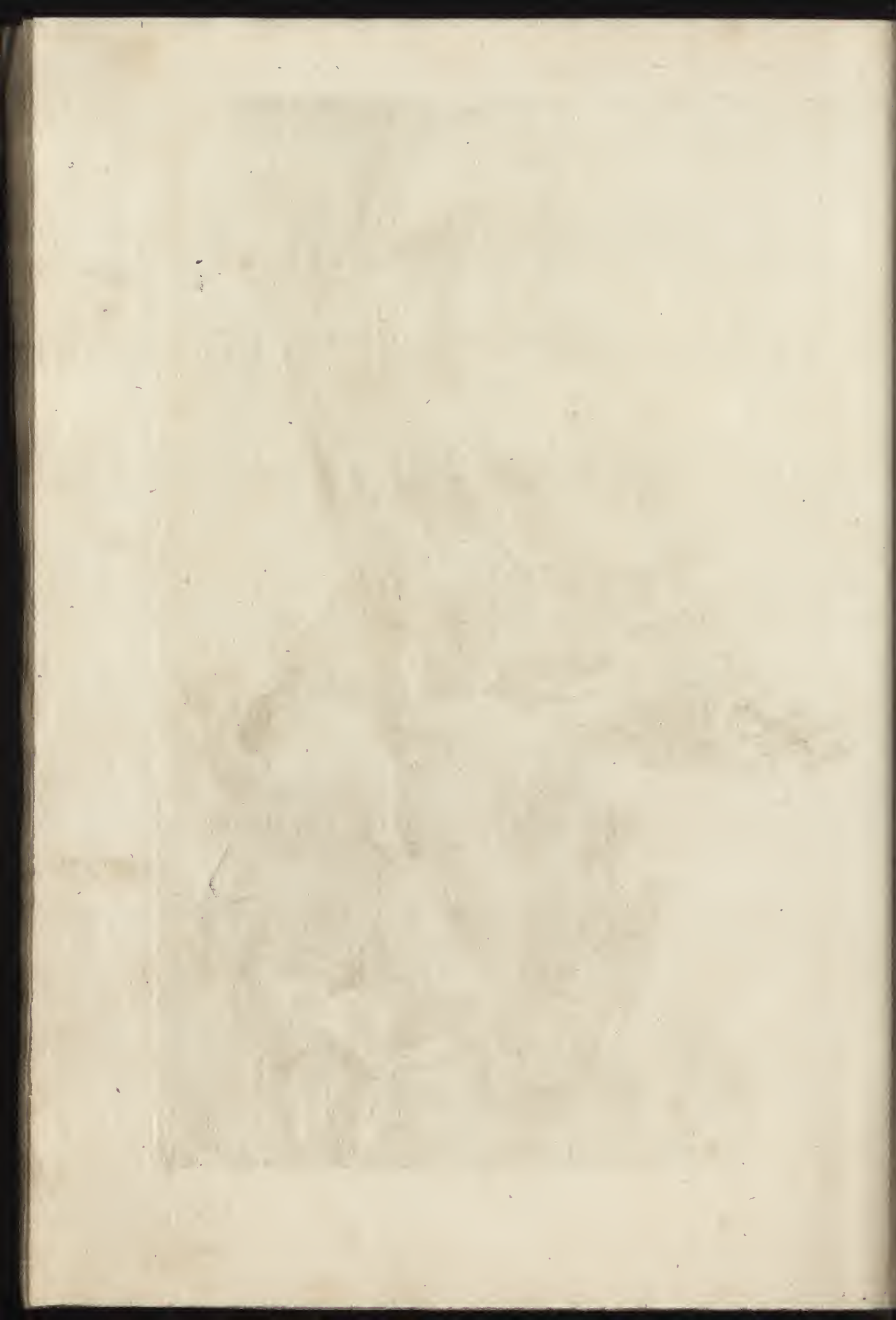




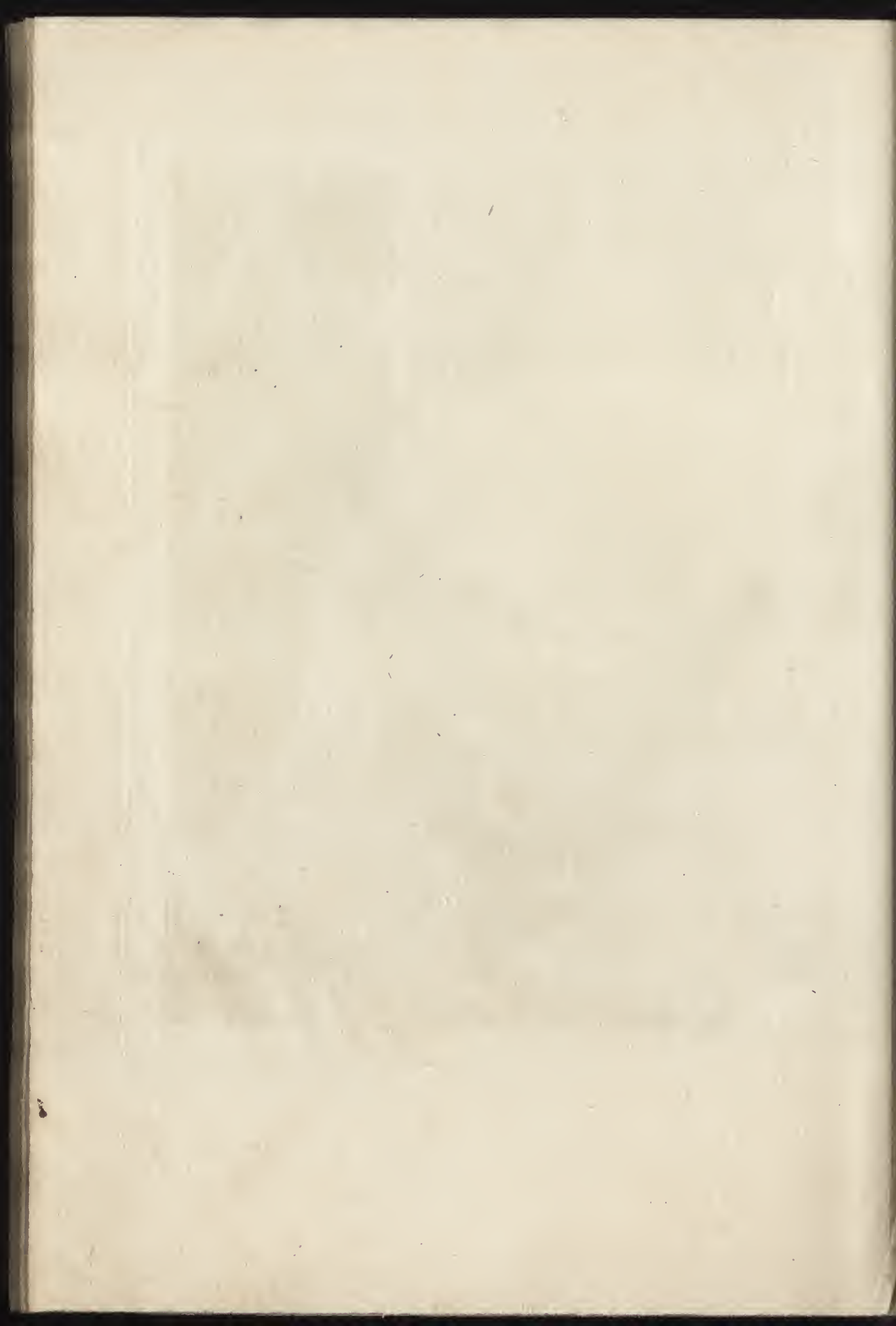
24. 00.



gravé par le Pautre.

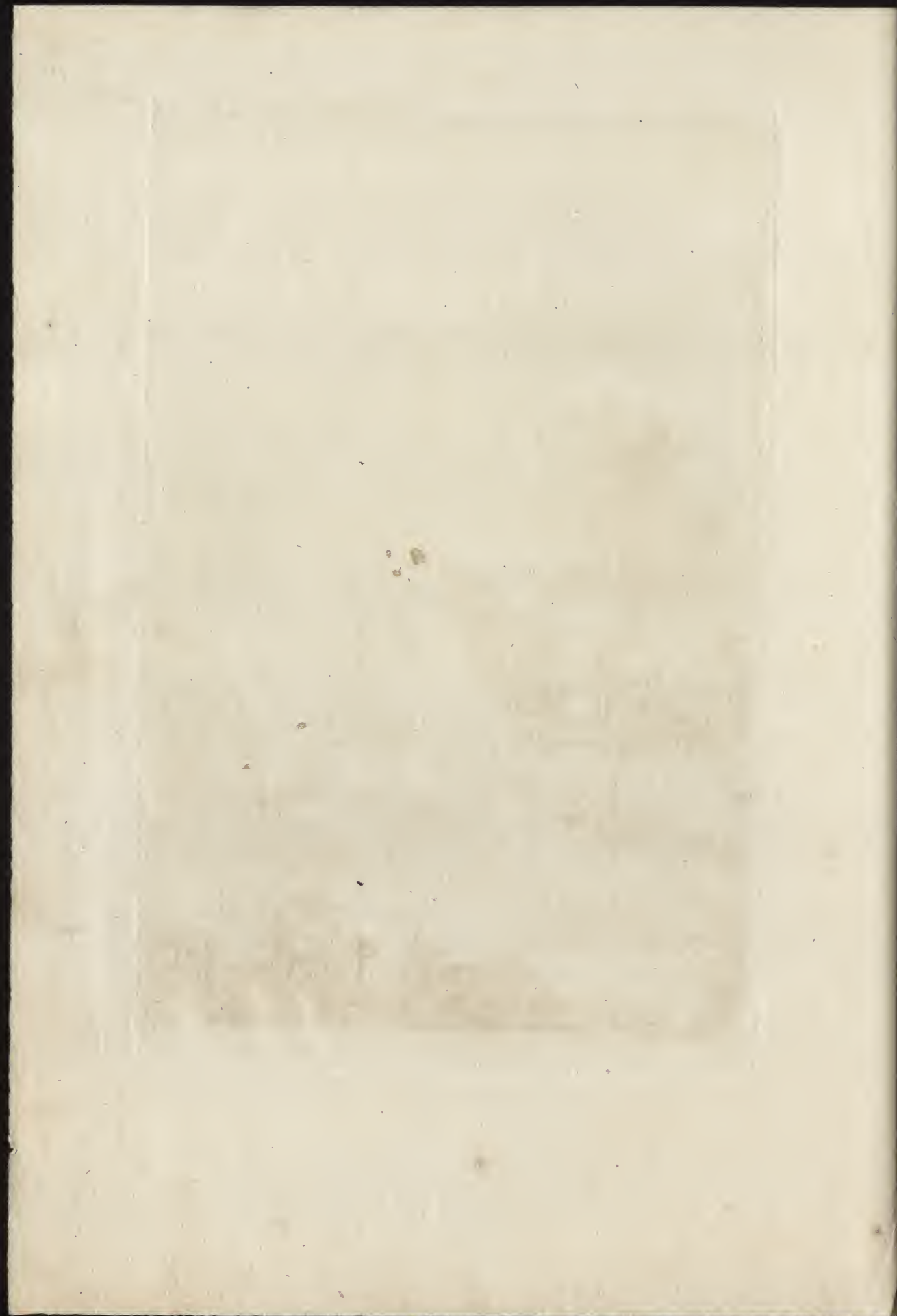








Chedelius sculp.



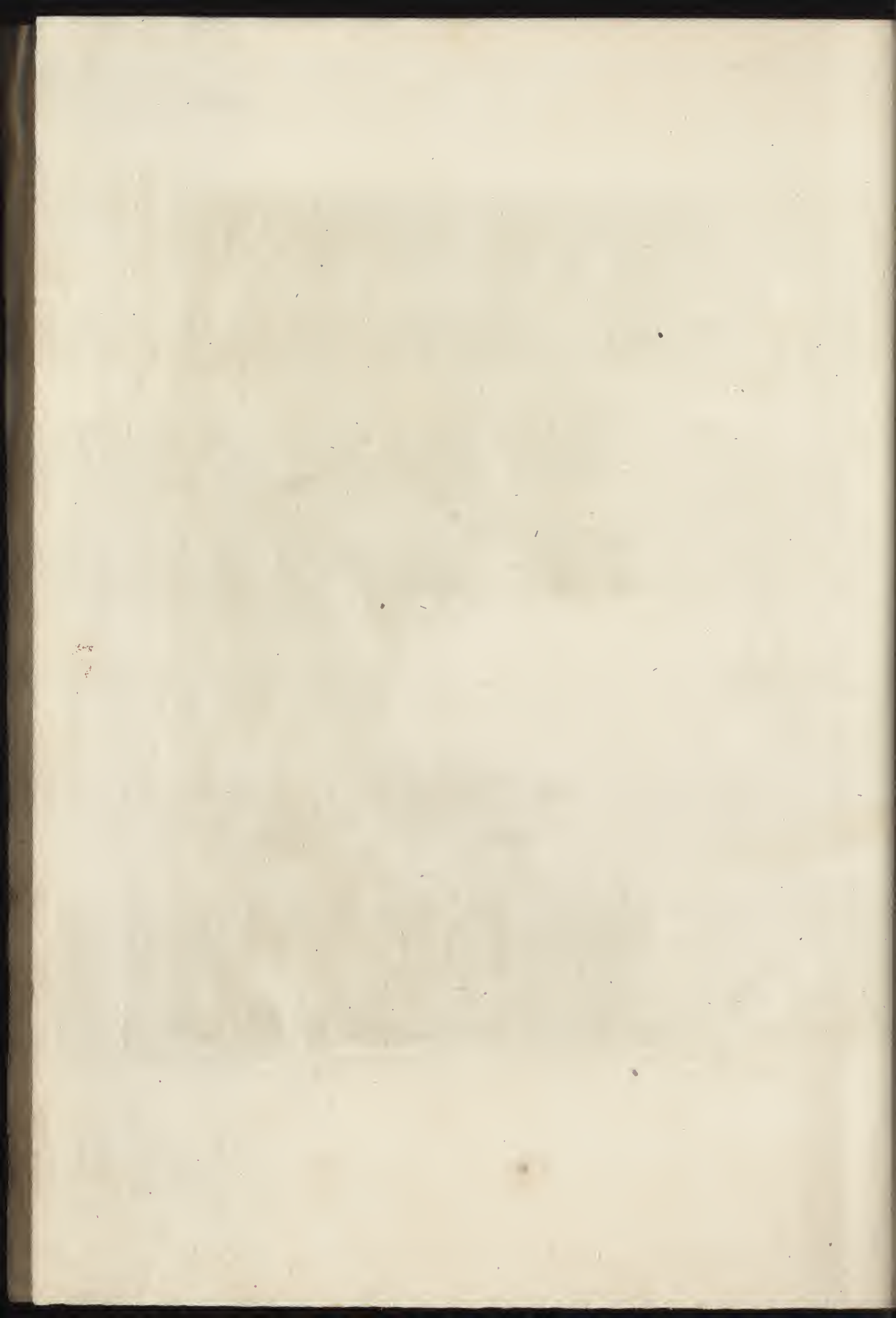




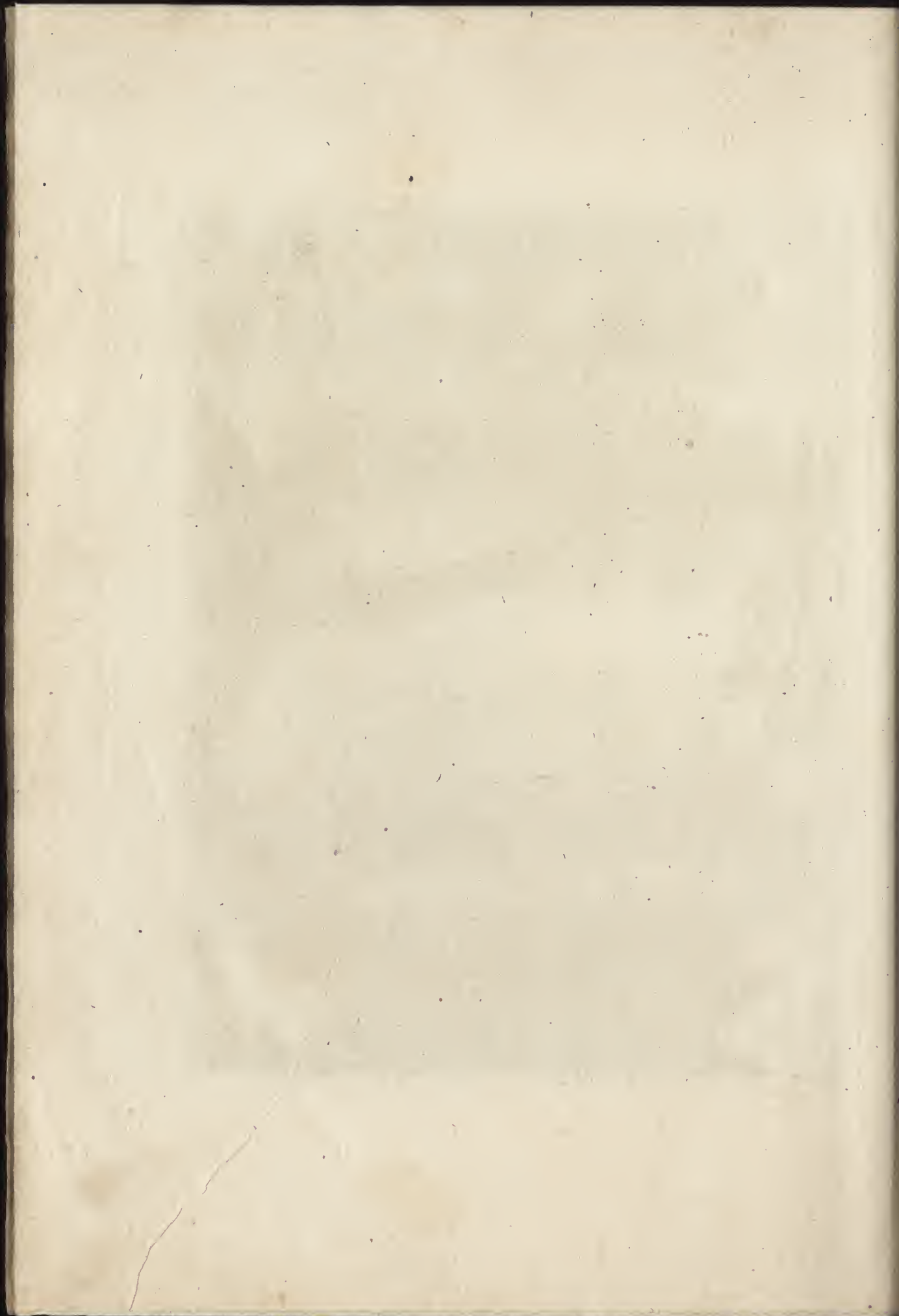


CADREL. 22.

BOUCHER. 187.

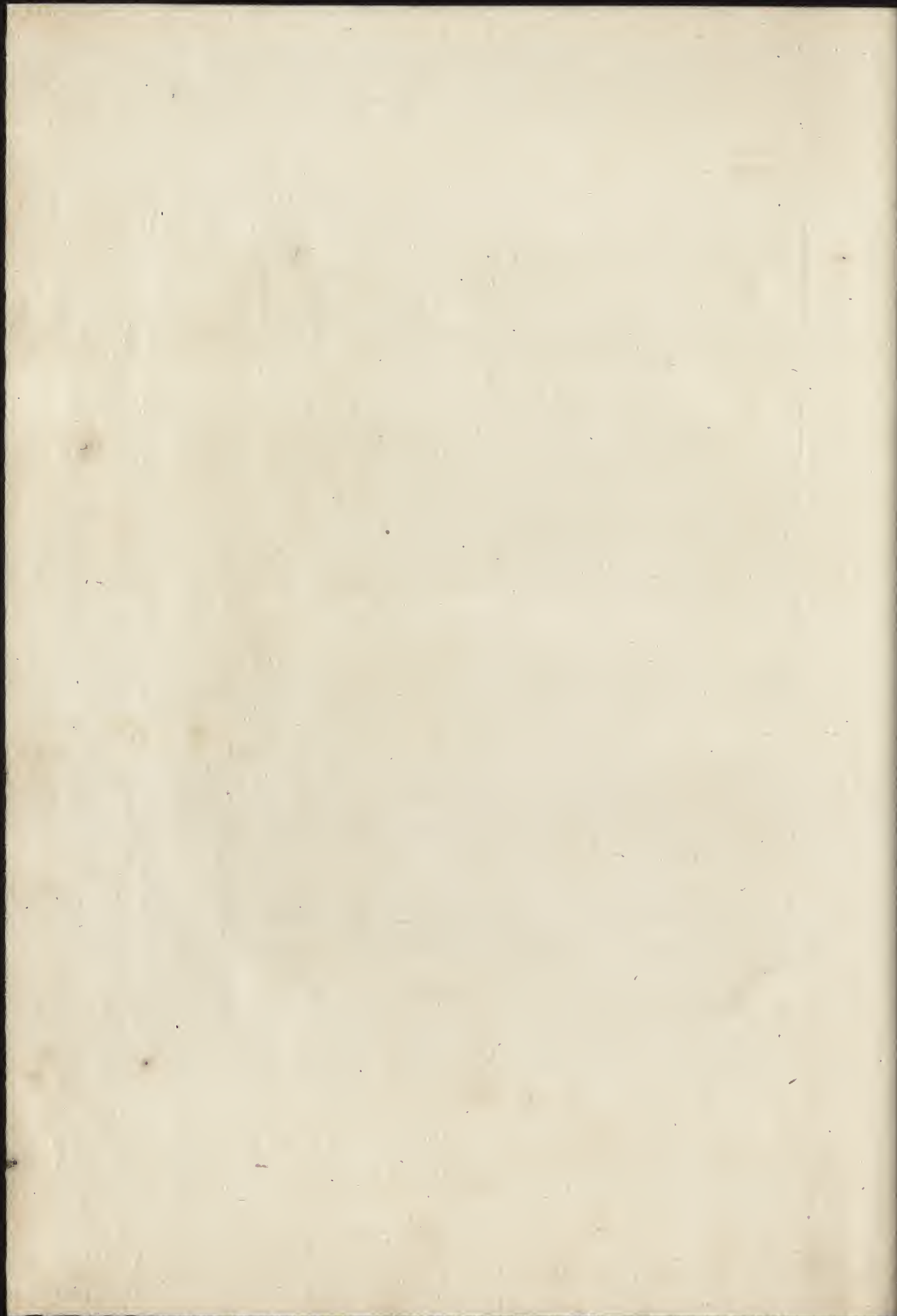


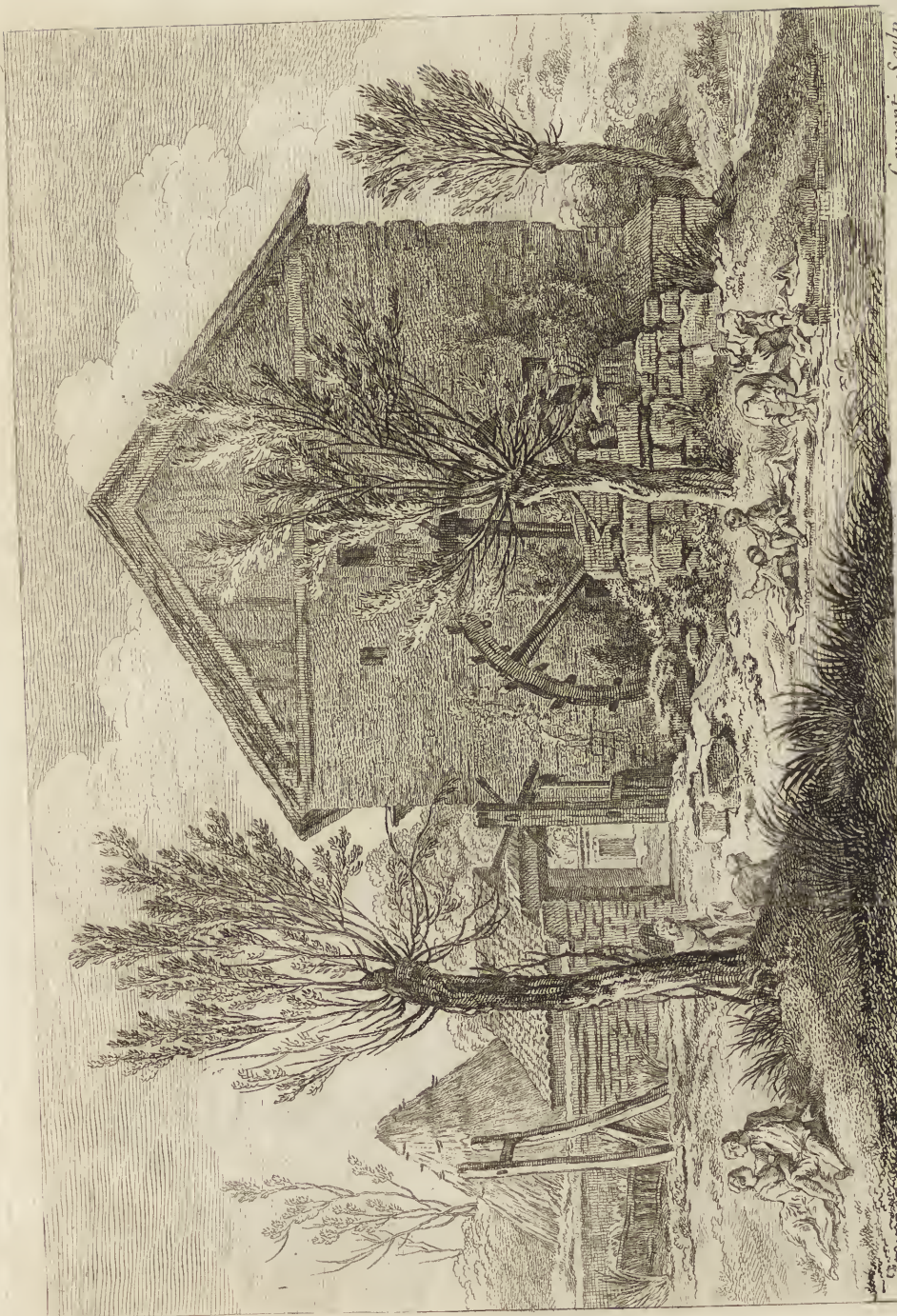






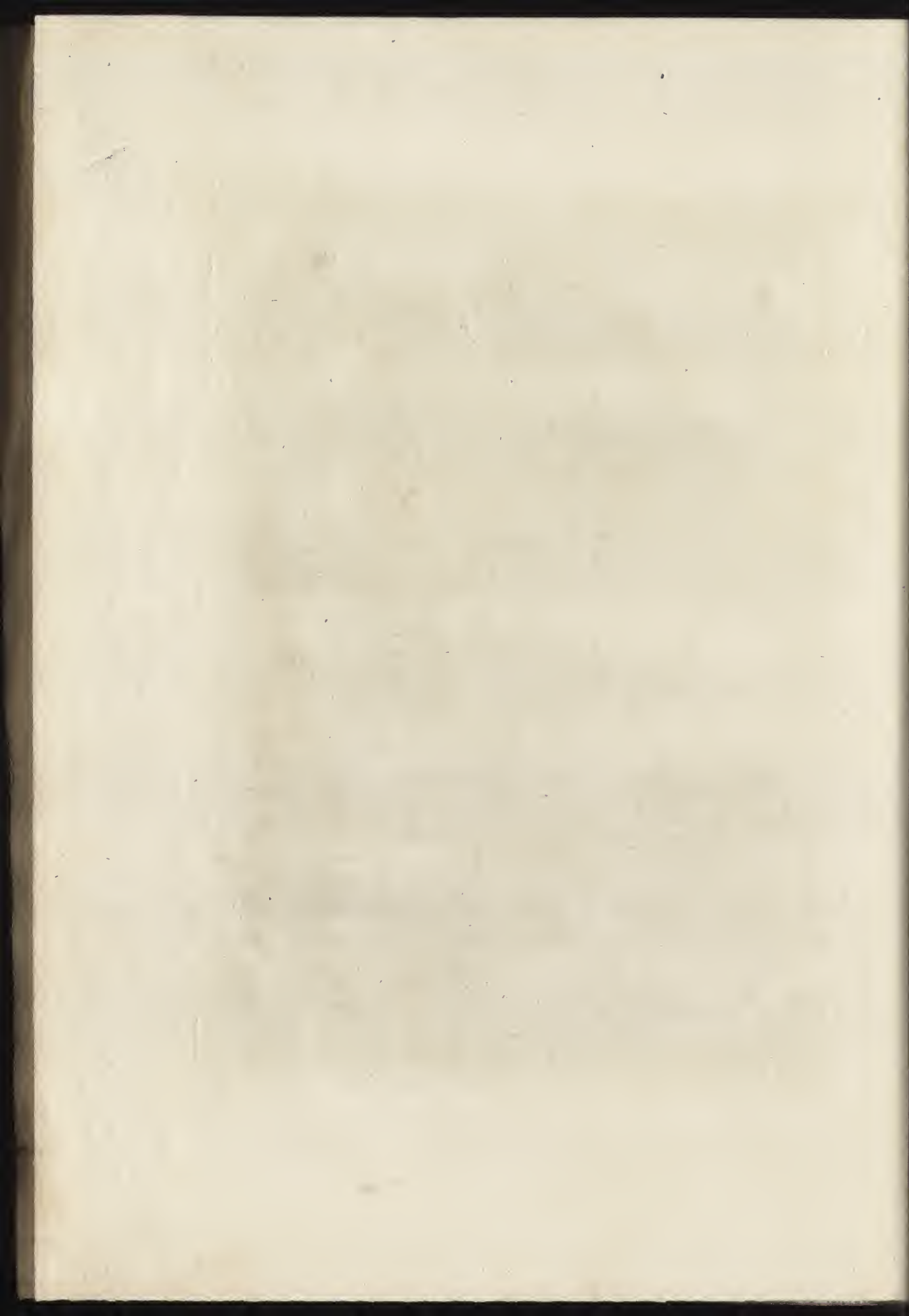
Laurent delin et sculpit





Laurent Sculp

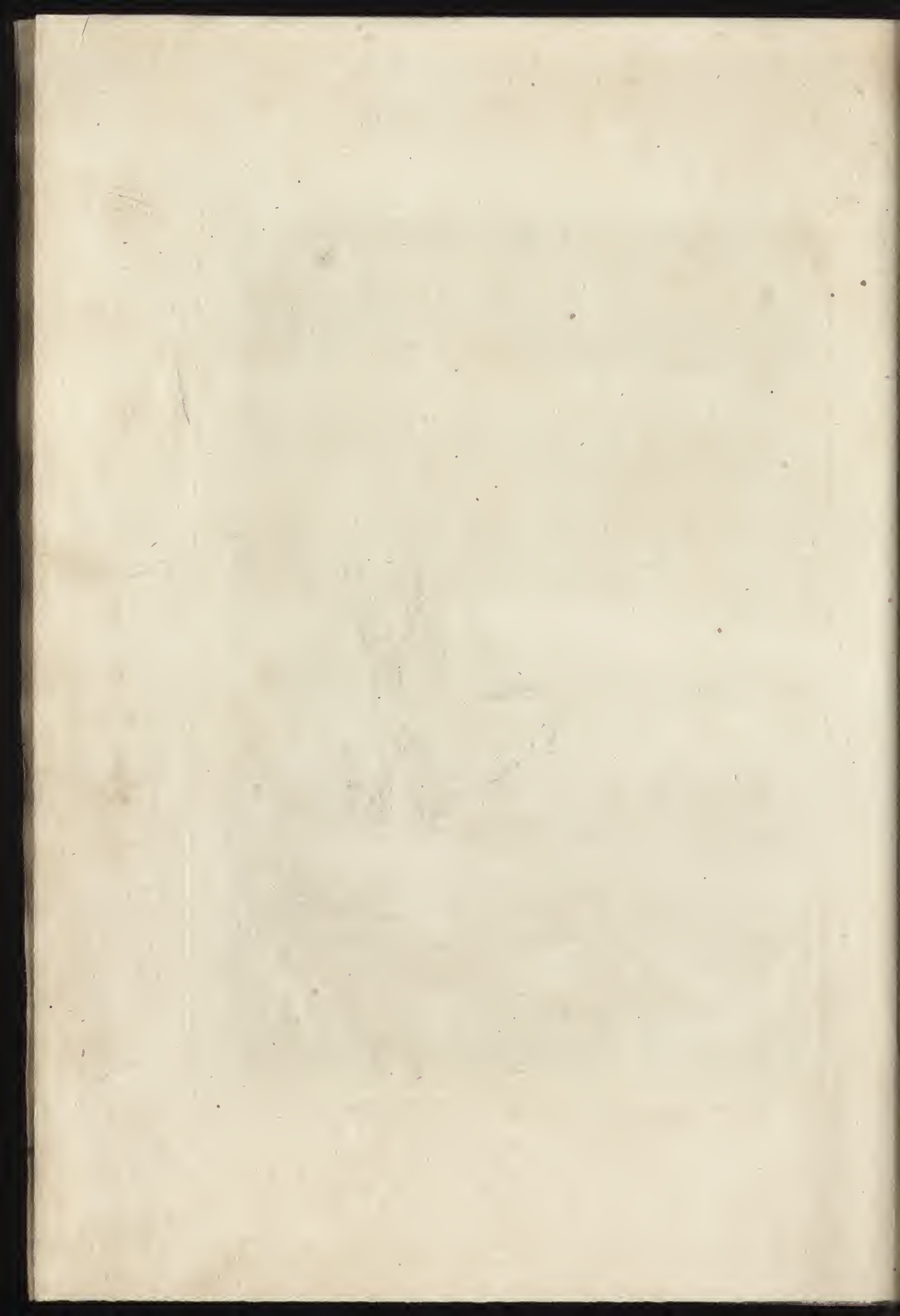
F. Roucher delin





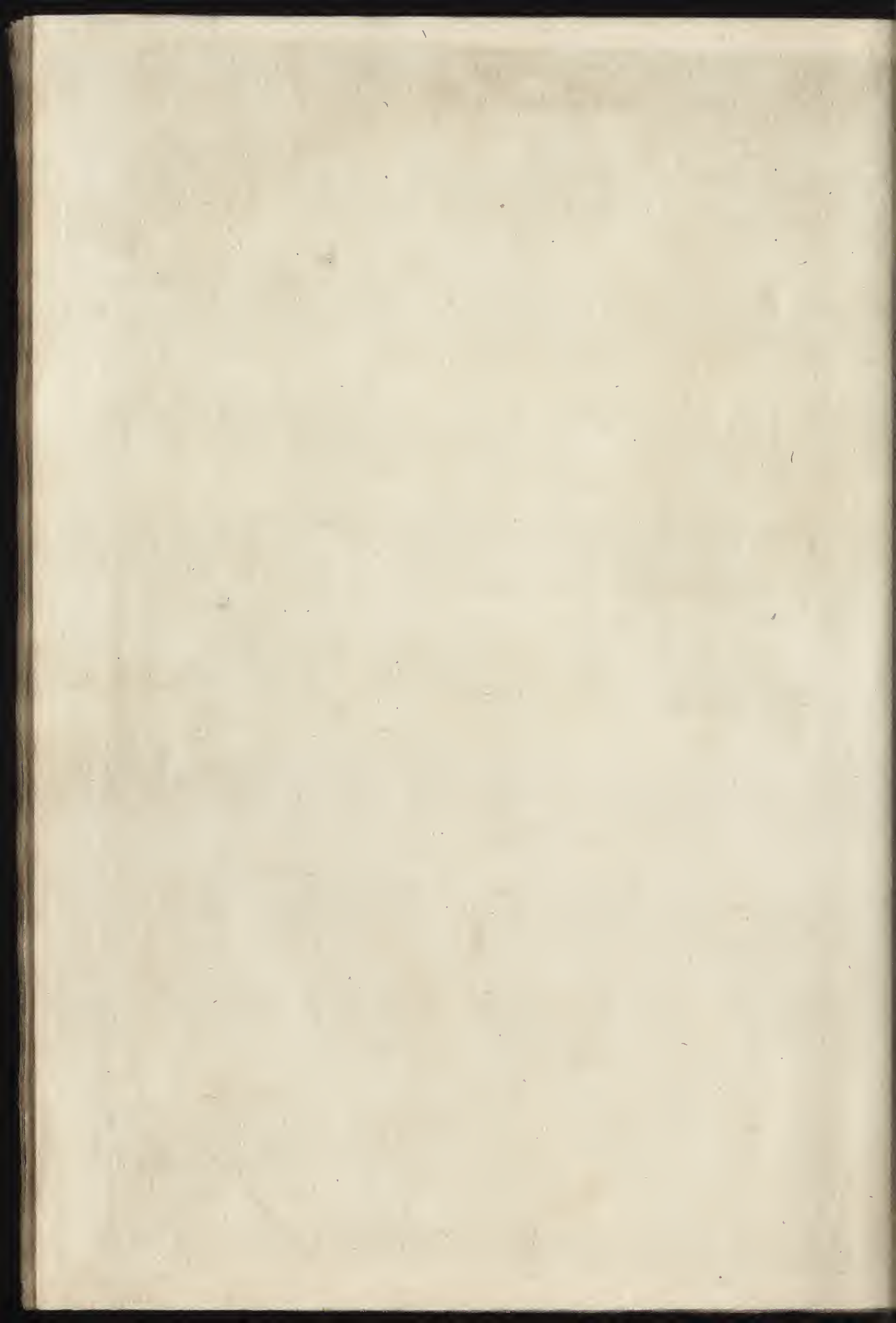
Laurent Sculpteur.

J. Boucher delin.



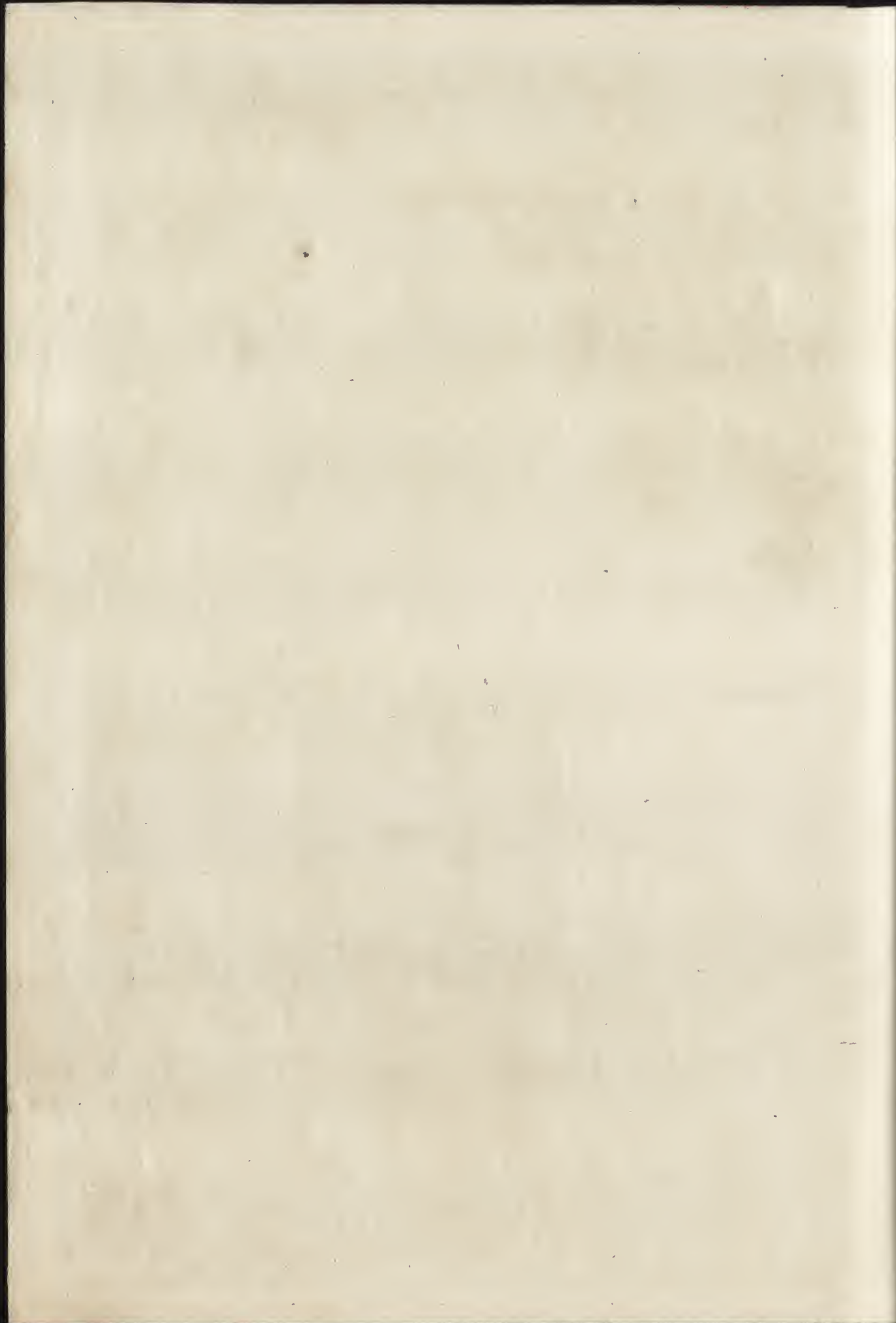


A. Foville delin et Sculpit



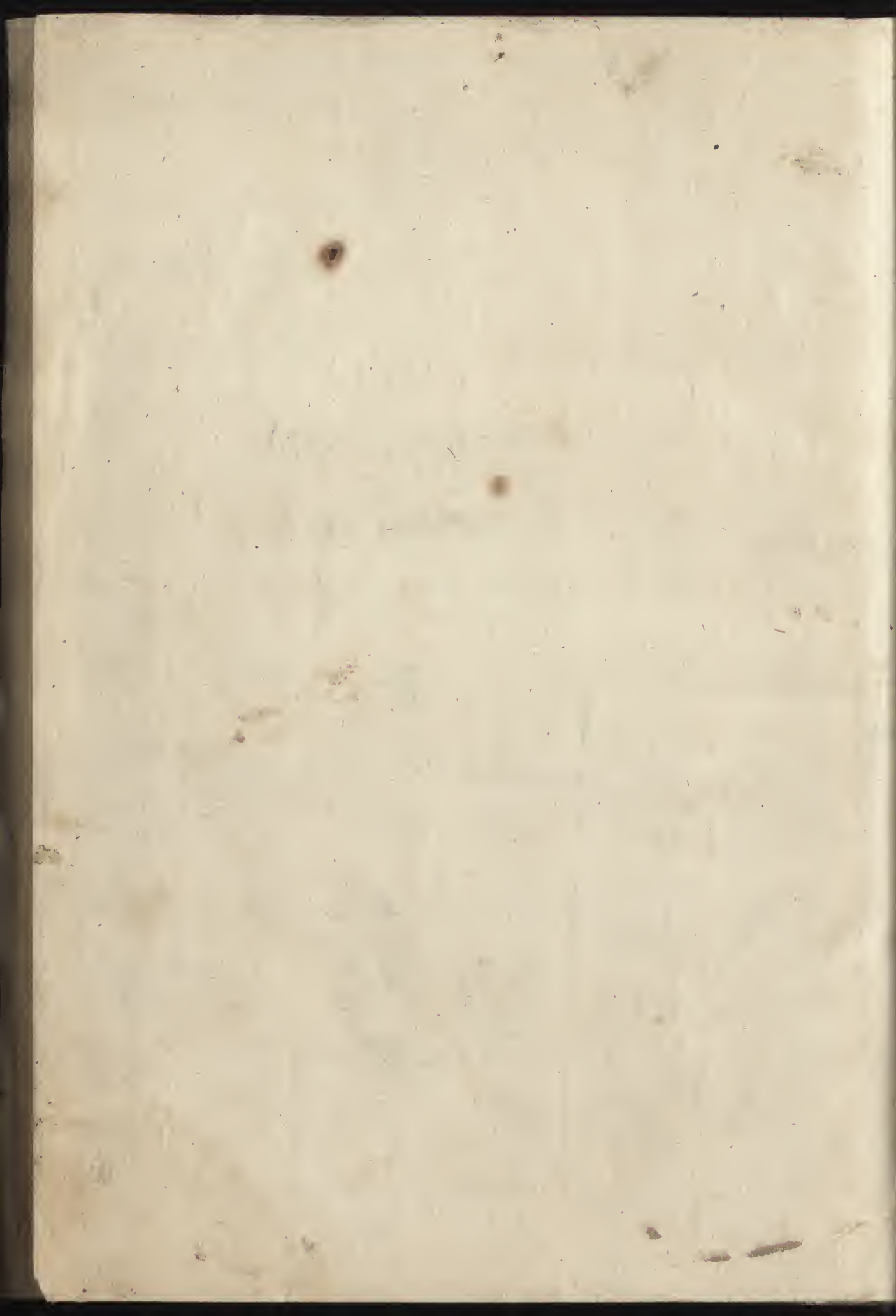


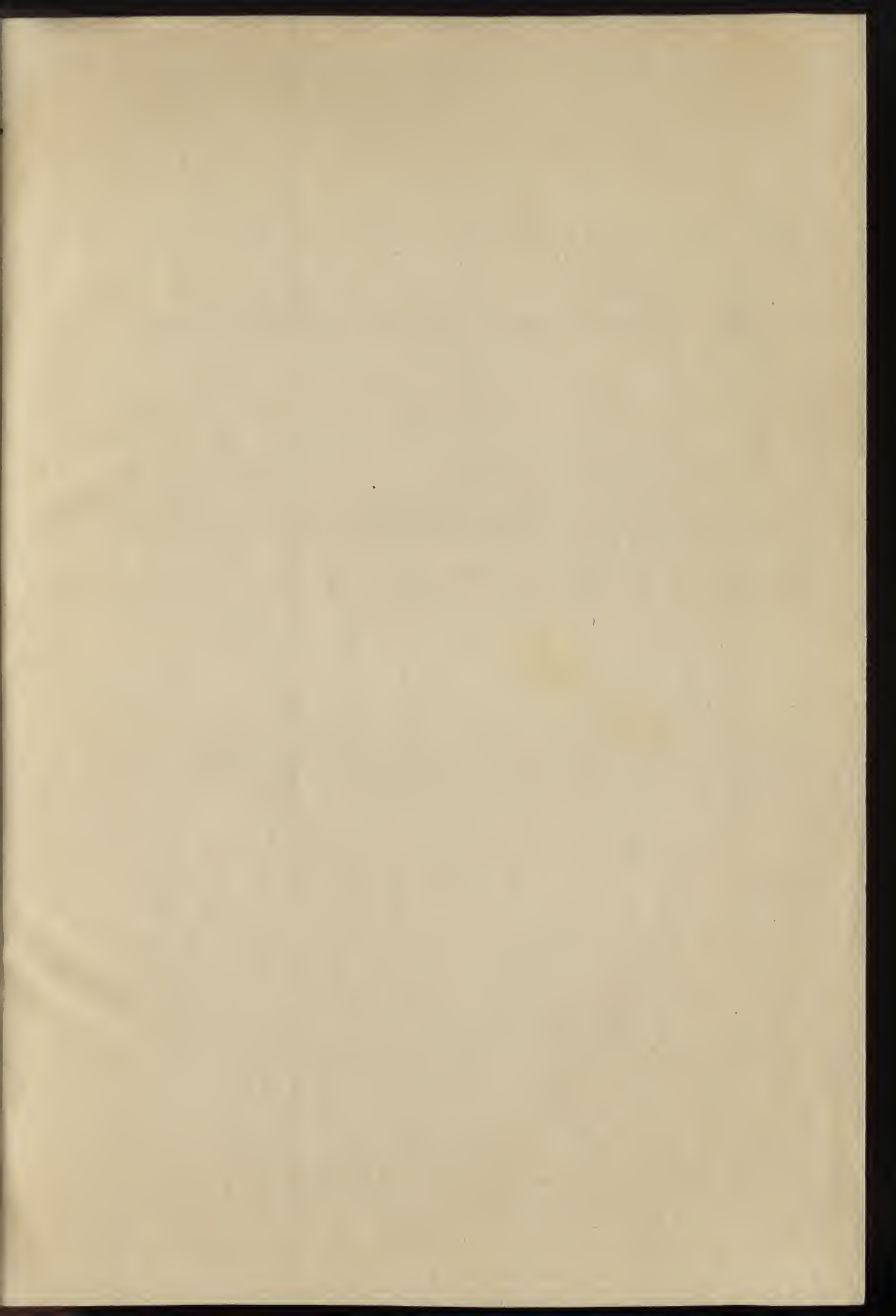
A. Perelle delin. et Sculpvit



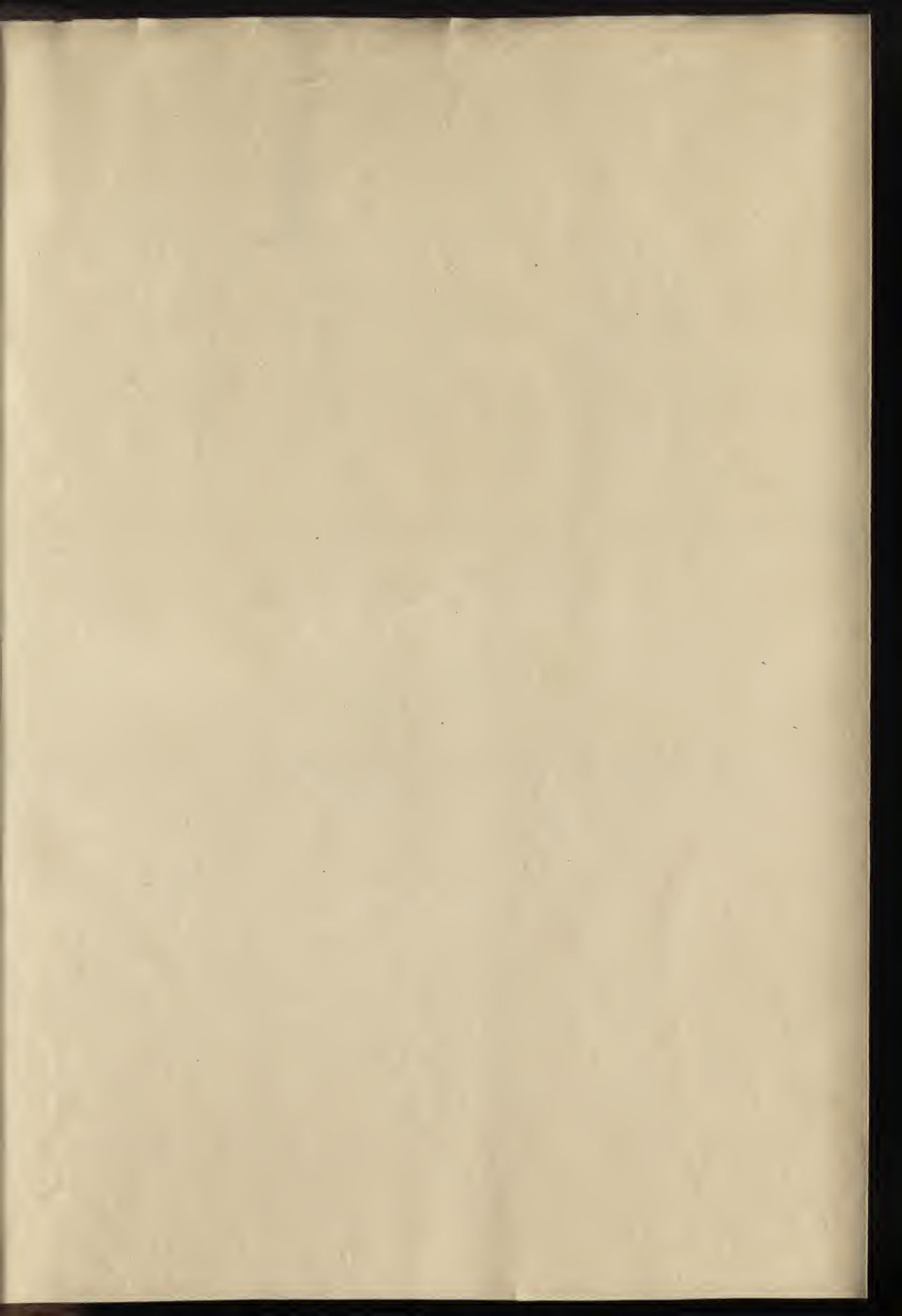
gata { 8a 31 } 24
84a 39
83

100
24
76











Special 91-B
23884

THE GETTY CENTER
LIBRARY

